



HAL
open science

Autofiction et romanesque chez Daniel Guebel

Karen Cervera Marzo

► **To cite this version:**

Karen Cervera Marzo. Autofiction et romanesque chez Daniel Guebel. Littératures. Université Grenoble Alpes, 2015. Français. NNT : 2015GREAL032 . tel-03228319

HAL Id: tel-03228319

<https://theses.hal.science/tel-03228319>

Submitted on 18 May 2021

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.

THÈSE

Pour obtenir le grade de

DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ GRENOBLE ALPES

Spécialité : **Etudes Hispaniques Et Hispano Américaines**

Arrêté ministériel : 7 août 2006

Présentée par

Karen CERVERA MARZO

Thèse dirigée par **Michel LAFON** et en son nom
Almudena DELGADO- LARIOS et
codirigée par **Carla FERNANDES**

préparée au sein de l'**Institut des Langues et des Cultures d'Europe, Amérique, Afrique, Asie et Australie 4 (ILCEA4)**
dans l'**École Doctorale Langues littérature et sciences humaines**

Autofiction et romanesque dans l'œuvre de Daniel Guebel

Thèse soutenue publiquement le **vendredi 27 novembre 2015**,
devant le jury composé de :

Madame, Almudena, DELGADO-LARIOS

Directrice, Professeur des universités, Université Stendhal
Grenoble

Madame, Milagros, EZQUERRO

Membre du jury, Professeur des universités, émérite, Université
Paris IV Sorbonne

Madame, Carla, FERNANDES

Membre du jury, Professeur des universités, Université Bordeaux-
Montaigne

Monsieur, Pablo, GASPARINI

Rapporteur du jury, Professeur des universités, Université de São
Paulo

Madame, Graciela, VILLANUEVA

Président du jury, Professeur des universités, Université Paris-Est
Créteil (UPEC)



À Ivonne, à la magie de son enfance, à l'amour infini.

À la mémoire de mon père.

En préambule à cette thèse, je souhaite rendre hommage à Monsieur le Professeur Michel Lafon, qui a dirigé mes travaux de recherche depuis le Master 2, et me souvenir de la richesse de nos échanges, de ses enseignements et de son séminaire exaltants, de sa passion pour les lettres argentines.

REMERCIEMENTS

À Madame le Professeur Almudena Delgado Larios, directrice de cette thèse, pour avoir accepté de suivre mon travail, pour ses conseils, son aide et sa disponibilité.

À Madame le Professeur Carla Fernandes, co-directrice de cette thèse, professeur à l'Université Bordeaux Montaigne et membre du laboratoire AMERIBER (poétiques et politiques : Pays Ibériques et Amérique Latine), pour sa délicatesse, ses précieuses relectures, et la justesse de ses commentaires dans un souci constant de respect du travail engagé avec M. le Professeur Michel Lafon.

À mon laboratoire de recherche, l'ILCEA 4 (Institut des langues et des cultures d'Europe, Amérique, Afrique, Asie, et Australie 4) et à sa directrice, Madame le Professeur Almudena Delgado Larios, pour l'aide matérielle et le financement généreux de différentes missions et colloques.

Au département d'Espagnol de l'Université Stendhal et à ses responsables successifs, Franck Gaudichaud, Sandrine Rol-Arandjelovic et Olga Lobo, pour la confiance accordée durant mon contrat doctoral puis durant mes deux années en tant qu'attachée temporaire d'enseignement et de recherche.

À Daniel Guebel, Martín Kohan, Santiago Serrano, pour les mondes possibles et les univers romanesques réels ou fictionnels.

À Cristina Breuil, mille mercis.

À mes relectrices, Janice, Stéphanie, Cristina et à mon relecteur, Camille.

À mes collègues, aux doctorant(e)s, et à mes amies : Karine, Luz, Emilie, Laurie-Anne, Cécile, Claire, Lucile, Anne, Sandrine, Alice, Emmanuelle, Elodie, Marco, pour le soutien et la bonne humeur.

À mes parents, à mon frère et à ma famille qui m'ont accompagnée par leur amour tout au long de ces années. À Philippe ...

SOMMAIRE

REMERCIEMENTS.....	6
CORPUS DES OEUVRES ETUDIÉES	9
INTRODUCTION.....	11
PREMIÈRE PARTIE – APPROCHE DE L’ŒUVRE ROMANESQUE DE DANIEL GUEBEL : ENTRE AUTOFICTION ET RÉÉCRITURE	21
DEUXIÈME PARTIE – LE ROMANESQUE DANS L’AUTOFICTION OU LA RÉCONCILIATION DE L’AUTOBIOGRAPHIE ET DE LA FICTION.....	151
TROISIÈME PARTIE – L’AUTOFICTION, UNE REPRÉSENTATION LITTÉRAIRE ET SOCIALE DE L’AUTEUR.....	226
CONCLUSION.....	309
ANNEXES.....	322
BIBLIOGRAPHIE.....	368
INDEX.....	384

CORPUS DES OEUVRES ETUDIÉES¹

A. CORPUS DES ŒUVRES DE DANIEL GUEBEL

GUEBEL Daniel, *Matilde*, Editorial sudamericana, Buenos Aires, 1994.

GUEBEL Daniel, *Nina*, Emecé, Buenos Aires, 1999.

GUEBEL Daniel, «De cómo ganar premios» [en ligne], *Perfil*, 30 octobre 2006. Disponible sur <http://www.perfil.com/contenidos/2006/10/30/noticia_0036.html> [consulté le 23 avril 2015].

GUEBEL Daniel, *Derrumbe*, Mondadori, Buenos Aires, 2007.

GUEBEL Daniel, *La vida por Péron*, Buenos Aires, Booket, 2nda reedición, 2008.

GUEBEL Daniel, *Los padres de Sherezade*, Eterna Cadencia, Buenos Aires, 2008.

GUEBEL Daniel, *Tres obras para desesperar*, Buenos Aires, Ladosur, Coll. «Pequeños saltamontes», 2008.

GUEBEL Daniel, *Mis escritores muertos*, Mansalva, 2009.

GUEBEL Daniel, *El caso Voynich*, Eterna Cadencia, 2009.

GUEBEL Daniel, «Humo», dans *Buenos Aires, la ciudad como un plano*, La bestia Equilátera, 2010.

GUEBEL Daniel, «Día de circo» [en ligne], *Revista Literaria Azul@rte*, 3 janvier 2010. Disponible sur <<http://revistaliterariaazularte.blogspot.com/2010/01/daniel-guebel-dia-de-circo.html>> [consulté le 23 avril 2015].

GUEBEL Daniel, *La carne de Evita*, Mondadori, Buenos Aires, 2012.

GUEBEL Daniel, *La belleza de los difuntos*, inédit.

GUEBEL Daniel, *El absoluto*, inédit.

B. CORPUS DÉDIÉ À L'ANALYSE DE L'ÉCRITURE EN COLLABORATION AVEC SERGIO BIZZIO

BIZZIO Sergio, GUEBEL Daniel, *Dos obras ordinarias*, Buenos Aires, Beatriz Viterbo, 1994.

BIZZIO Sergio, GUEBEL Daniel, *El día feliz de Charlie Feiling*, Buenos Aires, Beatriz Viterbo Editora, coll «Ficciones», 2006.

BIZZIO Sergio, *Era el cielo*, Madrid, Caballo de Troya, 2009.

¹ Présentation des œuvres composant le corpus : se reporter à l'annexe 1, p. 319.

INTRODUCTION

Daniel Guebel est né en 1956 dans la province de Buenos Aires. Cet écrivain autodidacte, dont l'œuvre foisonnante traverse tout le prisme de la littérature et des médias, est d'abord journaliste². En 1987, il publie son premier roman intitulé *Arnulfo o los infortunios de un príncipe* (1987). Le succès et la reconnaissance de ses pairs sont immédiats comme en témoignent les distinctions – Prix Emecé et seconde place au Prix Municipal de Littérature – obtenues pour son second roman, *La perla del emperador* (1990). D'emblée, le jeune écrivain se distingue par des romans aux univers romanesques luxuriants que *Los elementales* (1992) viendra confirmer. Cette trilogie romanesque marque les débuts de l'auteur, toutefois, le genre n'est pas restrictif puisque très vite Daniel Guebel fait de sa littérature un territoire où s'articulent expérimentations formelles et possibles fictionnels. L'écrivain s'essaye d'abord à la forme brève, en publiant un recueil de contes intitulé *El ser querido* (1992), puis au drame et à l'écriture en collaboration avec *Dos obras ordinarias* (1994), recueil de pièces co-écrit avec Sergio Bizzio. Ces prémices posent des jalons prometteurs et conduiront à la publication d'un second recueil de contes, *Los padres de Sherezade* (2008), et de deux recueils de pièces : *Adiós mein Führer* (1999) et *Tres obras ordinarias* (2009). Le questionnement générique et formel mené sur la forme brève représente un espace d'exploration qui s'est enrichi par la publication de deux ouvrages singuliers : *La carne de Evita* (2012), agrégat de deux nouvelles, un conte et une pièce de théâtre et *Genios destrozados vida de artistas* (2013), réunion d'anecdotes historiques mêlant réalité et fiction.

Cependant, le pan romanesque de son œuvre constitue le cœur de sa pratique littéraire. À ce jour, l'auteur a publié quinze romans qui témoignent d'un goût pour la diversité puisque s'y conjuguent des thématiques et des écritures très variées. Deux grands axes thématiques sont toutefois identifiables et structurent sa production, signe d'une continuité dans ce corpus. D'une part, la thématique sentimentale au travers de la relation amoureuse tourmentée avec les publications de *Matilde* (1994), *Nina* (2000), *Derrumbe* (2007), *Ella* (2010), *Las mujeres que amé* (2015). Et d'autre part, le référent historique fondu dans la fiction qui regroupe *Cuerpo cristiano* (1994), *El terrorista* (1998), *El perseguido* (2001), *La vida por Perón* (2004), *El caso Voynich* (2009) et plus récemment *La carne de*

² Il collabore à différents journaux ou revues parmi lesquels *Tiempo Argentino*, *El Periodista*, *El Cronista Comercial*, *Página 30*, *Man*, *Clarín*.

Evita, déjà signalé. L’ancrage historique chez Daniel Guebel sert à mener une réflexion sur les limites de la politique et s’accompagne, le plus souvent, d’une visée critique. Sa production est complétée par *Mis escritores muertos* (2009) roman bref, qui rend hommage à l’écrivain Jorge Di Paola et *Carrera y Fracassi* (2005) ouvrage délirant qui suit les pérégrinations de deux vendeurs d’électroménager dans une Argentine en crise. Ce roman, d’inspiration flaubertienne –le duo Bouvard et Pécuchet se distingue derrière les deux héros argentins – a été publié en Espagne par les éditions « Caballo de Troya » et, selon le journal *Página 12*, a été bien reçu par le public espagnol. Enfin, un dernier pan de sa production, dans le dédale de son œuvre abondante, condense sa poétique voire même celle d’une génération d’écrivains : l’autobiographie d’inspiration autofictionnelle.

En effet, à l’aube des années 90, la littérature argentine se caractérise par une puissante résurgence des pratiques autobiographiques. *El Llanto* de César Aira pourrait marquer le point de départ de cette dynamique que la presse littéraire et les critiques, à date récente, ne cessent de souligner³. D’ailleurs Alberto Giordano n’hésite pas à qualifier cette tendance de révolutionnaire en voyant en elle la preuve d’un « giro autobiográfico⁴ ». Cette nouvelle représentation de l’individu par le récit – ou autofiction – ouvre encore plus largement le champ des écritures du moi en le dotant d’une dimension hybride par un mode d’énonciation combinant autobiographie et récit fictionnel (double filiation que Serge Doubrovsky pointait dès sa première définition du terme « fiction d’événements et de faits strictement réels⁵ »). L’hybridité propre à l’autofiction a déjà été largement soulignée par les théoriciens qui se sont penchés sur le genre autofictionnel comme Philippe Lejeune (*Le pacte autobiographique*, 1975), Gérard Genette (*Fiction et Diction*, 2004), Vincent Colonna qui lui a consacré sa thèse (*Autofiction et autres mythomanies littéraires*, 2004) ou encore Philippe Gasparini (*Est-il je ? Roman autobiographique et autofiction*, 2004 et *Autofiction une aventure du langage*, 2008). D’ailleurs, les définitions de l’autofiction abondent, et il n’est pas aisé, dans ce florilège, d’en extraire l’essence tant elle repose sur des notions antinomiques. Son caractère hybride – conjugaison imparfaite du mode référentiel et du mode fictionnel – lui permet de jouer à sa guise avec un statut ambigu qui fait, par ailleurs, tout son attrait. Dans la lignée d’Alain Robbe-Grillet, qui regroupe ses textes issus d’une double perspective autobiographique et fictionnelle sous le titre de *Romanesques*, la notion d’autofiction pourrait mettre en lumière de

³ Nous pensons notamment aux essais *Una posibilidad de vida – Escrituras íntimas* (2006) et *El giro autobiográfico* (2008) d’Alberto Giordano ; mais aussi Nora Catelli, *En la era de la intimidad* (2007) et José Amícola, *Autobiografía como autofiguración* (2008)

⁴ GIORDANO Alberto, *El giro autobiográfico de la literatura argentina actual*, Buenos Aires, Mansalva, 2008.

⁵ GASPARIINI Philippe, *Autofiction : une aventure du langage*, Paris, Seuil, « Poétique », 2008, p. 85.

nouveaux procédés fictionnels liés à la notion de romanesque. Jean Marie Schaeffer différencie dans la définition du romanesque qu'il propose le sens générique du sens thématique. Si le sens générique du romanesque questionne les traits définitoires de l'autofiction, son sens thématique, quant à lui, tente de déchiffrer dans ce genre dynamité les procédés fictionnels qui concourent à son caractère romanesque. L'autobiographie qui, par son caractère référentiel est un genre anti-romanesque pourrait, sous les traits de l'autofiction, faire émerger un romanesque intime, ou de façon paradoxale, questionner la possibilité d'un romanesque réaliste. Ce genre qui pour certains critiques n'en est pas un –forme d'autobiographie moderne pour les uns (Serge Doubrovsky, Régine Robin), sous genre du roman autobiographique pour d'autres (Yves Baudelle, Philippe Vilain), – représente une voie de subversion littéraire.

Par ailleurs, la réflexion autour de l'autofiction ne questionne pas uniquement le mode d'énonciation mais également la figure de l'auteur qui est au cœur de ses enjeux définitoires. En effet, cette dynamique représente et construit une image de l'écrivain de façon hybride par des apports autobiographiques autant qu'imaginaires qui tendent à façonner une figure d'auteur singulière. L'autofiction pourrait être une application (ou une transformation ?) générique capable de retranscrire les mutations post-modernes et les bouleversements technologiques qui touchent les écritures intimes (comme en témoignent l'efflorescence des blogs d'écrivains ou la multiplication des pages facebook d'écrivains) et qui, de fait participerait d'une redéfinition de la figure d'auteur. En effet, l'auteur dans l'autofiction se trouve à tous les niveaux de composition et de réception de son texte : démiurge dont dépendent les fonctions auctoriale, narratrice et actantielle. Finalement, l'autofiction, qu'elle mette l'écrivain à l'honneur ou jette le déshonneur sur lui, fait de lui, bon gré mal gré, l'objet prisé de la fiction.

En outre, la réception représente également un enjeu qui tendrait à invalider le caractère hybride de ce genre. Le lecteur devant la difficulté – voire l'impossibilité – que représente une lecture ambiguë⁶ comme la propose Manuel Alberca, n'a pas d'autre choix que de privilégier l'un ou l'autre des deux modes réduisant ainsi considérablement – voire définitivement – la portée du nouveau genre. Le lecteur, libre de lire la fiction dans l'autobiographie ou la vérité dans la fiction, est assurément condamné à une lecture rhapsodique.

⁶ ALBERCA Manuel, *El pacto ambiguo, de la novela autobiográfica a la autoficción*, Madrid, Biblioteca nueva, 2007.

Pour Daniel Guebel, l'autofiction représente une ligne de rupture mais également un idéal dans la trajectoire littéraire de l'écrivain qui mêle questionnement formel et dimensions autofictionnelles et romanesques. La réécriture devient la pratique qui lie autofiction et romanesque. Daniel Guebel dédouble, par son biais, le processus de projection : l'auteur se projette *dans* et *par* ses écrits. Son empreinte sur le texte – son reflet – s'apprécie grâce à un projet littéraire qui rassemble un pan considérable de sa production – neuf ouvrages – autour d'un roman dont le titre, *El absoluto*, est évocateur. La réécriture participe d'une fictionnalisation de l'auteur portée par le texte, elle assure le déploiement des composantes fictionnelles et autobiographiques dans son œuvre.

Dans son usage du genre autofictionnel, les deux pans qui composent le néologisme semblent dialoguer : parfois fusionner, parfois s'exclure. Néanmoins, la relation ne semble jamais acquise : derrière *auto-* l'auteur est mis en miroir grâce à un acte d'écriture réflexif et circulaire ; avec *fiction-* un arsenal de procédés romanesques novateurs semble poindre. Alors, déconstruire le mot reviendrait à déconstruire le genre et à rendre compte d'une dualité qui s'exerce entre l'auteur et son œuvre : l'auteur fait l'œuvre mais dans quelle mesure, et à plus forte raison dans le cas de l'autofiction, l'œuvre construit-elle une figure d'auteur ? L'autofiction met en résonance cette réversibilité en représentant ce moi de l'écrivain. Ce dernier, sorte d'alter ego littéraire ou autre fictionnel, traverse l'écriture romanesque et dramatique de Daniel Guebel. Cet autre qui s'incarne dans la fiction peut être l'écho de l'auteur, d'une autre personne, ou même renvoyer à une pratique : celle de l'écriture en collaboration.

Assurément, la création commune marque le parcours de l'écrivain qui a fait partie d'un groupe littéraire « *grupo Shanghai* » et a collaboré à la conception de la revue de critique littéraire *Babel, revista de libros* au côté de Martín Caparrós, Luis Chitarroni, Sergio Bizzio, Alan Pauls, Sergio Chejfec, ou encore Jorge Dorio. Cette expérience trouvera son prolongement dans l'écriture en collaboration, envisagée avec un ami proche, issu du même groupe littéraire, Sergio Bizzio. Le genre théâtral auquel l'auteur s'essaye par l'écriture en collaboration à la capacité d'incarner et facilite, de fait, la projection de l'auteur dans l'espace de la fiction. Dans *Dos obras ordinarias* (1994) Daniel Guebel apparaît fictionnalisé tout comme Sergio Bizzio. Sergio Bizzio est né en 1956 à Villa Ramallo, dans la province de Buenos Aires. Il est écrivain, poète, scénariste pour la télévision, et réalisateur de cinéma. Il a grandi dans le cinéma que tenait son père, d'où sa passion pour le septième art. Sa vocation de romancier, quant à elle, a été plus tardive, puisqu'il a écrit son premier roman *El divino*

convertible (1990) à trente-quatre ans, puis douze autres ont suivi : *Infierno albino* (1992), *Son del África* (1993), *Más allá del bien y lentamente* (1998), *Planet* (1998) et *En esa época* (2001), *Rabia* (2004) et *Era el cielo* paru en 2008. Puis *Realidad* (2009), *Aiwa* (2009), *El escritor comido* (2010), *Un amor para toda la vida* (2011) et enfin *Borgestein* (2012). Sergio Bizzio est l'auteur de quatre recueils de poésie, le premier étant *Gran salón con piano* (1982), puis *Mínimo figurado* (1989), *Paraguay* (1994) et enfin *Te desafío a correr como un idiota por el jardín* (2008). Il est également dramaturge ; outre ses textes en collaboration avec Daniel Guebel, il a écrit deux autres pièces : *Laboratorios argentinos* en 1995, et *Gravedad* en 1996, qui a été adaptée au cinéma. Comme réalisateur, Sergio Bizzio signe en 2001 son premier film intitulé *Animalada*, qui a reçu le prix du Meilleur Film Etranger au Festival de cinéma latino-américain de New York en 2001. Récemment, Lucía Puenzo, pour son premier film intitulé *XXY* réalisé en 2007, s'est basée sur une nouvelle de Sergio Bizzio intitulée *Cinismo*. Ce film a obtenu de nombreuses distinctions, dont quatre prix pendant la Semaine de la Critique du Festival de Cannes en 2007 et le prix du Meilleur Film Etranger au festival de Bangkok. Actuellement, c'est dans le monde du cinéma que Sergio Bizzio gravite, en réalisant son second long métrage intitulé *No fumar es un vicio como cualquier otro*, ainsi que dans le domaine de la musique.

L'écriture collaborative avec Sergio Bizzio semble créer chez Daniel Guebel créer un espace propice à une efflorescence autofictionnelle et marque les prémices de sa pratique. Ainsi, ils écrivent ensemble un autre recueil de pièces de théâtre *Carnicerías argentinas* et un roman bref *El día feliz de Charlie Feiling*, en hommage à l'ami et écrivain décédé. Ce rapport à l'autre construit la singularité de l'auteur et renvoie également à un intertexte éclairant. Quand l'autre devient fictionnel, les ombres intertextuelles se devinent : celle de *Babel* tout autant que celles des pères littéraires et parmi eux Jorge Luis Borges et César Aira.

Les sources d'inspiration du romancier sont multiples. L'excellence des lettres argentines s'affirme dans la seconde moitié du XXème siècle, et pas seulement au travers du proluxe Jorge Luis Borges qui publie avec acharnement durant cette période. L'émergence de nouveaux auteurs et d'ouvrages phares marqueront également le panorama littéraire argentin avec des auteurs tels que Manuel Puig, Juan José Saer, Ricardo Piglia, et bien d'autres. Comment s'extraire de l'ombre de celui qui fut considéré par la critique internationale comme le plus grand auteur argentin du XXème siècle et même, peut-être, de tous les temps ? Dans cette perspective, César Aira s'érige en héritier tantôt rebelle tantôt soumis et devient une figure incontournable de la littérature argentine à partir du début des années 80 lorsque

paraissent successivement *Ema, la cautiva* (1981), *La luz argentina* (1983), *Canto castrato* (1984). Avec *El volante* (publié en 1992, mais écrit en 1989) et *Cómo me hice monja* (1993) César Aira verse dans le récit autofictionnel. Jorge Luis Borges s'était déjà amusé à pratiquer le genre autofictionnel en construisant un narrateur borgésien qui empruntait de nombreux éléments autobiographiques de l'auteur mais qui s'en distinguait, nous pensons notamment aux fictions « El sur » dans *Ficciones* (1944), « El Aleph » dans *El Aleph* (1949) ou « El otro » dans *El libro de arena* (1975). En Argentine, d'autres auteurs participeront de cette tendance autofictionnelle : Alan Pauls avec *El coloquio* (1990), Martín Caparrós *El tercer cuerpo* (1990), Charlie Feiling *El agua electrizada* (1992), Luis Chitarroni *El carapálida* (1997). Enfin, Daniel Guebel confie que ses sources d'inspiration sont variées, elles sont argentines d'une part : l'avant-garde littéraire, Osvaldo Lamborghini, Jorge Luis Borges ; sont également citées comme source d'inspiration des œuvres appartenant à l'imaginaire collectif argentin telles que le *Fausto criollo* ou encore le *Martín Fierro*. Concernant la littérature étrangère, il mentionne Emilio Salgari, Gustave Flaubert, Benjamin Constant, ou encore Henry James. Enfin, deux ouvrages majeurs représentent les lignes de fuite de son univers romanesque : les *Mille et Une Nuits* et *Don Quichotte*.

Le couple notionnel autofiction- romanesque sera sondé par le biais d'un corpus de référence composé, tout d'abord, de huit romans de Daniel Guebel : *Matilde*, *Nina*, *La vida por Perón*, *Derrumbe*, *Mis escritores muertos*, *El caso Voynich*, parmi lesquels figurent deux inédits *La belleza de los difuntos* et *El absoluto*⁷. Viennent s'ajouter à ce corpus un recueil de pièces de théâtre, *Tres obras para desesperar*, et un volume de contes, *Los padres de Sherezade*. Enfin, un dernier ouvrage, *La carne de Evita*, échappe à toute tentative de définition puisqu'il réunit deux nouvelles, une pièce de théâtre et un conte. De même, deux nouvelles s'ajoutent au corpus d'œuvres de Daniel Guebel, « Día de circo⁸ », parue sur internet, et « Humo⁹ », publiée dans un ouvrage rassemblant les nouvelles de différents auteurs argentins autour de la thématique de la ville.

L'écriture collaborative avec Sergio Bizzio constitue ici un corpus d'étude spécifique qui se compose d'un recueil de pièces de théâtre, *Dos obras ordinarias*, d'un roman bref, *El día feliz de Charlie Feiling*, deux volumes co-signés. Enfin un roman *Era el cielo* de Sergio

⁷ Nous remercions l'auteur d'avoir partagé, pour les besoins de nos recherches, ses deux romans inédits.

⁸ GUEBEL Daniel, « Día de circo » [en ligne], *Revista Literaria Azul@rte*, 3 janvier 2010. Disponible sur <<http://revistaliterariaazularte.blogspot.com/2010/01/daniel-guebel-dia-de-circo.html>> [consulté le 23 avril 2015].

⁹ GUEBEL Daniel, « Humo », dans *Buenos Aires, la ciudad como un plano*, La bestia Equilátera, 2010.

Bizzio sera étudié dans cette même perspective collaborative bien qu'il ne constitue pas un ouvrage co-écrit.

La première partie de cette thèse intitulée « Approche de l'œuvre de Daniel Guebel : entre autofiction et réécriture », plus longue que les deux suivantes, permettra de mettre en résonance l'auteur et son oeuvre. Sa longueur se justifie par le projet littéraire inédit et original de l'auteur que ces pages entendent mettre en lumière. La partie théorique, qui ouvrira la thèse, constituera un seuil et posera les jalons d'une réflexion sur le genre autofictionnel en en délimitant les contours, en questionnant ses limites, en relevant ses paradoxes. Ce préambule définitoire mis en perspective par le biais de deux romans *Derrumbe* et *Era el cielo* servira d'amorce à une tentative de définition basée sur ces deux applications argentines du genre qui présentent un intérêt majeur : il s'agit de deux romans à caractère autofictionnel écrits par deux auteurs argentins de la même génération et publiés quasi simultanément. Ces deux récits sont deux portraits qui revisitent la tradition autobiographique en la mettant en friction avec une expérimentation des possibles de la fiction. En ce sens, l'espace textuel chez Daniel Guebel offre un lieu propice aux questionnements formels et tend à souligner une nouvelle conception de la forme littéraire. Cette problématique, que Daniel Guebel mène au fil de son œuvre, est portée par un ouvrage majeur – son chef-d'œuvre – *El absoluto*, véritable creuset de son inspiration. Autour de ce roman annoncé gravitent d'autres ouvrages parmi lesquels nous étudierons les plus emblématiques de cette rénovation à la fois formelle et autofictionnelle. Dans *La carne de Evita*, *Los padres de Sherezade* et *El caso Voynich*, l'auteur s'ingénie à transgresser les carcans littéraires traditionnels et à installer son œuvre dans une perspective novatrice qui tendrait à redéfinir l'auteur, le roman et par extension, le romanesque.

La deuxième partie de cette thèse intitulée « Le romanesque dans l'autofiction ou la réconciliation de l'autobiographie et de la fiction », se centrera sur l'œuvre romanesque autofictionnelle de l'Argentin en interrogeant son approche du genre et en essayant de découvrir de quelle façon autobiographie et fiction fonctionnent dans ses romans *La belleza de los difuntos*, *Nina*, *Derrumbe*, *Mis escritores muertos*. Pour ce faire, l'étude du personnage, qui condense l'hybridité et les paradoxes du genre sera au cœur de notre problématique. Nous verrons de quelle façon le personnage devient le support d'une intentionnalité que le genre relaie.

Enfin, la troisième partie « L'autofiction, une représentation littéraire et sociale de l'auteur » dévoilera la pratique autofictionnelle singulière de l'auteur. Il s'agira, dans un premier temps, de découvrir la genèse de cette pratique chez Daniel Guebel en élargissant de fait, le cadre de l'œuvre personnelle de l'auteur. En ce sens, l'écriture en collaboration avec Sergio Bizzio, qu'elle soit romanesque dans *El día feliz de Charlie Feiling* ou théâtrale dans *Dos obras ordinarias*, fera l'objet d'une approche consacrée aux formes du discours autofictionnel. Ces formes se feront l'écho de multiples variations autofictionnelles. Enfin, et dans une perspective socio-littéraire, nous tenterons de questionner l'irruption de ce genre dans la prose de Daniel Guebel (et dans celle d'un certain nombre d'auteurs de sa génération) en lien avec sa collaboration au sein de la revue *Babel, revistas de libros*.

*Je comprends que
l'œuvre de Proust est, du moins pour moi, l'œuvre de référence,
la mathésis générale, le mandala de toute cosmogonie littéraire
[...]. Et c'est bien cela l'inter-texte : l'impossibilité de vivre hors
du texte infini [...]*

Roland Barthes, *Le plaisir du texte*, Seuil, 1993, p.58-59

PREMIÈRE PARTIE – APPROCHE DE L'ŒUVRE ROMANESQUE DE DANIEL GUEBEL : ENTRE AUTOFICTION ET RÉÉCRITURE

Toute tentative de définition de l'autofiction se révèle périlleuse. Qualifiée de genre de l'entre-deux – nous reviendrons sur l'utilisation du terme genre pour la nommer – l'autofiction se place dans un espace florissant : elle traduit le balancement entre référentialité et fictionnalité, entre l'auteur et le personnage, entre le roman et l'autobiographie. Elle serait une troisième voie délimitée par certains théoriciens mais jouissant d'une grande liberté de création. Le rappel théorique a pour vocation de mettre en problématique les composantes de l'autofiction qui concourent à sa singularité. De plus, mis en perspective dans l'univers romanesque argentin, l'autofiction trouvera – ou non – un écho, un prolongement ou une bifurcation à cette singularité dans les récits de Daniel Guebel. Le choix volontaire d'ajouter un autre auteur argentin de la même génération, Sergio Bizzio, répond à un double enjeu : d'une part, établir un préambule à l'étude d'une tendance qui serait en réalité plus diffuse et d'autre part, mettre en lumière une possible définition de l'autofiction à l'argentine en se basant sur l'exemple rare de deux ouvrages, *Derrumbe* et *Era el cielo*, dont les thèmes sont identiques et qui, de plus, ont été écrits et publiés simultanément par deux auteurs argentins du même âge. Ce duo formé par Daniel Guebel et Sergio Bizzio va d'ailleurs rythmer cette thèse. Leur représentation comme auteur dans la fiction va être abordée, dans un premier temps, sous l'angle de l'autofiction. *Derrumbe* et *Era el cielo* sont deux portraits autobiographiques au travers desquels les deux auteurs argentins explorent les possibilités qu'offre la fiction intégrée au genre ancien de l'autobiographie.

L'autofiction participe d'une projection de l'auteur au sein de la fiction. Elle sert d'empreinte et se structure, le plus souvent, sur des biographèmes. Chez Daniel Guebel, les éléments qui tendent à identifier l'auteur sont à la fois biographiques et bibliographiques. En effet, la réécriture chez l'Argentin adopte les traits d'une écriture réflexive à la croisée entre l'auteur et son œuvre. L'œuvre de Daniel Guebel foisonne d'échos, qu'ils soient intertextuels

ou extratextuels. Ces renvois correspondent à une pratique que Michel Lafon a nommée la réécriture :

Au début de cette traversée analytique de l'ensemble de la production textuelle de Borges, le terme m'est dicté par un double constat : l'œuvre borgésienne pratique, abondamment et en toute clarté, la citation ; elle pratique aussi, non moins abondamment mais d'une manière moins visible, la répétition. D'une part, l'utilisation de textes d'autrui, l'érudition ; d'autre part, la réutilisation de ses propres textes, leur reconduction. Ces deux pratiques « excessives », non limitatives et non exclusives (la citation peut être citation de soi, la répétition peut être répétition d'un autre, bref la citation peut être répétition et la répétition citation), c'est d'abord cela que je propose d'appeler *réécriture*.

Le constat que dresse Michel Lafon au regard de l'œuvre borgésienne peut s'appliquer à la pratique de Daniel Guebel et à son projet littéraire autour de *El absoluto*. Si elle est moins abondante chez Guebel, elle reste toutefois double, à la fois tournée vers autrui et vers soi. L'ampleur du projet autour de *El absoluto* – près d'une décennie –, sa complexité, ses résonances extratextuelles, font de cette entreprise littéraire un modèle de reconduction. La réécriture y est présente et les relations hypertextuelles foisonnent. Elles constituent ce que Gérard Genette nomme hypertexte¹⁰ :

C'est donc lui que je rebaptise désormais hypertextualité. J'entends par là toute relation unissant un texte B (que j'appellerai hypertexte) à un texte antérieur A (que j'appellerai, bien sûr, hypotexte) sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire. [...]. Elle peut être d'un autre ordre, tel que B ne parle nullement de A, mais ne pourrait exister tel quel sans A, dont il résulte au terme d'une opération que je qualifierai provisoirement encore, de transformation, et qu'en conséquence il évoque plus ou moins manifestement, sans nécessairement parler de lui et le citer¹¹.

La réécriture comme ressort autofictionnel s'appréciera à la vue de quatre ouvrages : *La carne de Evita*, *La belleza de los difuntos*, *Los padres de Sherezade* et *El caso Voynich*. L'approche hypertextuelle sera couplée à un questionnement sur la forme : *Los padres de Sherezade* fait dialoguer la forme longue et la forme brève quand *La carne de Evita* questionne la forme romanesque et la forme dramatique. Pour Pierre Bourdieu, le travail sur la forme oblige « le lecteur à s'arrêter sur la forme sensible du texte, matériau visible et sonore, chargé de correspondances avec le réel¹² ». En ce sens, *El absoluto*, roman duquel se

¹⁰ L'hypotexte n'étant à ce jour pas encore publié, les liens entre hypotexte et hypertextes sont invisibles pour le grand public.

¹¹ GENETTE Gérard, *Palimpsestes*, Paris, Seuil, « Essais », 1982, p. 13.

¹² BOURDIEU Pierre, *Les règles de l'art, Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, Essai Points, 1992, p. 184-185.

détachent des noyaux fictionnels pour se constituer en roman laisse se profiler un labyrinthe littéraire témoin d'un univers romanesque, reflet de son auteur.

A. AUTOFICTION : RAPPEL THÉORIQUE ET MISE EN PERSPECTIVE DANS *DERRUMBE* (DANIEL GUEBEL) ET *ERA EL CIELO* (SERGIO BIZZIO)

1. L'autofiction : hors des frontières du genre autobiographique

La réalité est le terrain d'expérimentation de la littérature. En elle, le romancier puise son inspiration, son matériel, qui nourriront une prose réaliste. Certes, la relation qui lie la réalité et le roman est évidente, elle sous-tend, de plus, toute réflexion sur le romanesque. La fiction¹³ transpose des expériences qui relèvent du possible, tout comme ses problématiques ou ses personnages. Les frontières qui séparent réalité et fiction tendent sans cesse à être transgressées créant ainsi une impression d'hyper-réalisme dont l'autofiction participe également, autant qu'elle participe de la même façon à un effet « d'hyper-fiction ». En équilibre sur les deux modes d'énonciation, l'autofiction penche tantôt vers la réalité, qu'elle exacerbe par son caractère autobiographique, tantôt vers la fiction, qu'elle embrasse par la représentation d'éléments fictifs qu'elle sème au gré du récit¹⁴. L'autofiction, néologisme introduit par Serge Doubrovsky pour définir son œuvre *Fils*¹⁵, repose sur l'homonymat entre auteur-personnage-narrateur, et combine le mode d'énonciation autobiographique au récit fictionnel.

Gérard Genette la définit comme un « récit de statut déclaré autobiographique [...] mais de contenu manifestement fictionnel¹⁶ », sorte de « mentir-vrai » selon l'expression d'Aragon. Depuis son origine¹⁷, que nous fixerons à l'invention du néologisme créé en 1977 par Serge Doubrovsky, en plein apogée du Nouveau Roman, l'autofiction se réclame d'une double filiation « Fiction d'événements et de faits strictement réels, si l'on veut, autofiction¹⁸ ». L'autofiction représente un des espaces qui résultent d'un cheminement de la réalité vers la fiction. Arnaud Genon la définit comme « genre de l'entre-deux : entre le fictionnel et le

¹³ Le terme fiction sera entendu comme récit non-référentiel.

¹⁴ L'élément fictif étant fondamentalement invérifiable, contrairement aux biographèmes, l'auteur par ce seul fait de l'alliance des deux modes est le gardien des clés de son œuvre.

¹⁵ DOUBROVSKY Serge, *Fils*, Paris, Gallimard, Collection « Folio », 2001.

¹⁶ GASPARINI Philippe, *Autofiction : une aventure...*, *op.cit.*, p. 122.

¹⁷ La désignation de l'autofiction comme telle réduit sa portée à un genre postmoderne alors qu'il semble avéré que ce genre jalonne l'histoire de la littérature comme en témoigne la *Divine Comédie* de Dante.

¹⁸ GASPARINI Philippe, *Autofiction : une aventure...*, *op.cit.*, p. 85.

factuel, entre l'autobiographie et le romanesque, entre le vécu et le fantasmé¹⁹ ». C'est finalement dans l'oxymore qu'elle se forme. Il est intéressant de signaler que Serge Doubrovsky emploie le mot fiction dans le sens large de « récits littéraires », alors que nous nous fonderons sur l'emploi qu'en fait Gérard Genette de récit non référentiel. La réflexion de Serge Doubrovsky nous amène à constater que l'autofiction joue intentionnellement avec les deux modes d'énonciation dont l'interaction féconde teinte le genre autobiographique d'une patine plus moderne. L'autobiographie est un « récit rétrospectif en prose qu'une personne réelle fait de sa propre existence, lorsqu'elle met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur sa personnalité²⁰ ». Le mode autobiographique relève de l'énonciation référentielle. Ainsi, en mêlant la réalité à la fiction, l'autofiction se définit par la négative, elle n'est ni fiction, ni autobiographie, mais la synthèse des deux, dont elle tire toute son originalité. Se mouvant dans le large spectre des écritures intimes, l'autofiction se distingue pourtant des différents genres qui mettent en scène le « moi ». Il semble indéniable qu'un lien étroit existe entre les deux « genres²¹ » autobiographique et autofictionnel, ce qui permettrait d'appréhender l'autofiction comme un sous-genre de l'autobiographie, une variante contemporaine voire post-moderne de celle-ci, de laquelle elle se démarque par la prépondérance de son statut fictionnel. D'autres, en revanche, pointent du doigt l'appartenance de l'autofiction à une « catégorie romanesque²² » dont « le domaine jouxte celui du roman autobiographique²³ », selon Philippe Gasparini. Il semble évident que le jeu que l'autofiction instaure par rapport au mode d'énonciation rend problématique toute quête d'une identité générique. Le rapport qui unit l'autofiction aux différentes formes d'expression du « moi » n'est que la résultante de tentatives définitoires réalisées à partir de genres déjà existants, asphyxiant ainsi la vitalité et la perspective qu'offre cette forme littéraire récente d'une troisième voie : entre autobiographie et roman autobiographique, entre réalité et fiction, entre altérité et ipséité.

a) **Caractère fictionnel : Une fiction de vie**

La littérature étant un acte artistique en constante évolution, il paraît impossible d'établir une frontière hermétique entre les deux modes (soit le mode fictionnel, soit le mode référentiel), autant que d'interdire l'interpénétration des différents genres littéraires. D'autant

¹⁹ GENON Arnaud, « Les coulisses de l'autofiction » [en ligne], *Fabula*, 2007. Disponible sur <<http://www.fabula.org/revue/document3146.php>> [consulté le 23 avril 2015].

²⁰ LEJEUNE Philippe, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, « Poétique », 1975, p. 14.

²¹ Tous les théoriciens ne considèrent pas l'autofiction comme un genre.

²² GASPARINI Philippe, *Est-il je ? Roman autobiographique et autofiction*, Paris, Seuil, Collection «Poétique», 2004, p. 26.

²³ *Ibidem*.

que le récit référentiel, bien que basé sur l'authenticité, nécessite une mise en intrigue, une « fictionnalisation » qui représente déjà un glissement vers la fiction. L'espace fictionnel comme l'espace référentiel offrent des frontières qui tendent à être transgressées.

Selon certains critiques, le caractère fictionnel de l'autofiction serait dominant. Il résulterait d'une tendance excessive à la fictionnalisation comme effet de mode littéraire, qui affecterait également la prose factuelle. Et les écritures du moi seraient irrémédiablement attirées par ce procédé qui captive le lecteur et suscite tout son intérêt. Ainsi, Vincent Colonna définit l'autofiction de la façon suivante : « œuvre littéraire par laquelle un écrivain s'invente une personnalité et une existence, tout en conservant son identité réelle (son véritable nom)²⁴ ». De plus, Vincent Colonna voit dans l'autofiction l'ensemble des procédés de fictionnalisation de soi qu'il définit comme « démarche consistant à faire de soi un sujet imaginaire, à raconter une histoire en se mettant directement à contribution, en collaborant à la fable, en devenant un élément de son invention²⁵ ». Par conséquent, l'auteur utilisant son vrai nom met en scène sa vie imaginaire, il s'agit donc d'une véritable « fiction du moi », dans laquelle il s'invente complètement, en mettant en évidence sa fictivité. Dans *Era el Cielo* de Sergio Bizzio le narrateur, à travers une citation, donne une définition possible de l'autofiction qu'il a empruntée à Handke, un auteur qu'il cite dans son texte :

Bajé la vista hacia el libro – lo tenía en la mano todavía, lo había estado ojeando impacientemente mientras el tipo hablaba – y la frase reapareció como por arte de magia; estaba encomillada, es decir que se trataba de un registro, de algo dicho por otro y que Handke anotaba, o que él mismo había imaginado en boca de otro: « Cuéntame una historia de mí; quizá no sea correcta, pero cuéntame de mí. Necesito una versión de mí » (*Era el cielo*, p. 100).

Cette réflexion met en exergue le caractère fictif par la mise en fiction, la justesse des faits n'est finalement pas ce qui importe, c'est la création et l'histoire qui dominent le récit. Le seul lien avec la réalité est alors l'identité qui passe par le nom. Cette approche de l'autofiction, qui repose sur un pacte fictionnel, empêche toute réception référentielle. De ce fait, l'autofiction perd sa double filiation référentielle et fictionnelle, et donc ne peut plus être qualifiée comme telle, en somme le terme perdrait son sens. Gérard Genette abonde dans ce sens, et met lui aussi en évidence une conception fictionnelle de l'autofiction. À l'instar de Vincent Colonna, il propose une définition du terme qui se base sur la fictionnalisation de l'auteur : « moi, auteur, je vais vous raconter une histoire dont je suis le héros mais qui ne

²⁴ COLONNA Vincent, *L'autofiction. Essai sur la fictionnalisation de soi en littérature*, thèse sous la dir. De G. Genette, EHESS, 1989, p. 34.

²⁵ *Ibid.*, p. 2.

m'est jamais arrivée²⁶ ». En se basant sur cette définition, Gérard Genette considère comme seule vraie autofiction celle dont le héros (l'auteur) se projette dans une vie imaginaire.

Ainsi, Gérard Genette souligne que, concernant les récits intimes, le fait même qu'ils soient écrits à la première personne met en évidence leur fictionnalité, dans le sens où celui qui dit « je » est lui-même un personnage qui endosse un rôle et où, quand bien même il renverrait à une réalité extratextuelle, il n'en reste pas moins fictif dans l'histoire. L'accès direct à la subjectivité du personnage, comme il en est question dans les deux romans argentins *Derrumbe* et *Era el cielo*, n'est possible que par la fiction, et un personnage fictif ne pense que de façon fictive. Serge Doubrovsky écrit en 1982 : « Moi, je ne suis, dans mon 2 pièces d'emprunt, personne. J'existe à peine, je suis comme un être fictif. J'écris mon autofiction²⁷ » pour souligner l'hyperinflation de la fiction qui contamine toute réalité.

b) Caractère référentiel : La vie vue comme un roman

À l'inverse, d'autres critiques plaident pour une conception plus référentielle de l'autofiction basée sur une conception mythique de la vie vue comme un roman. Philippe Forest souligne que « si la vie est un roman, alors seul le roman saura dire la vie²⁸ ». Dans ce cas, l'autofiction dans sa représentation de la réalité ne se base pas sur la *mimésis*, son but n'est pas de transformer la vie en roman, mais au contraire de faire apparaître la vie comme un roman ou encore de dévoiler la tournure romanesque que peut avoir la vie. Comme nous le savons, la réalité tend parfois à dépasser la fiction. Paul Nizon défend l'idée selon laquelle l'autofiction serait la transcription d'une perception romanesque de la vie, dans le sens générique du terme. Le terme « romanesque » jouit d'une double acception, ce qui lui donne un caractère ambivalent. En effet, nous pouvons le prendre dans son sens générique, c'est-à-dire tout ce qui renvoie au roman, ou bien dans son sens thématique qui, lui, fait référence à tout ce qui peut être perçu comme romanesque. « Le terme romanesque possède en fait deux sens majeurs : un sens générique, et un sens thématique. On peut glisser selon les besoins, d'une définition générique (le genre romanesque, la littérature romanesque, la stylistique romanesque), à une détermination thématique (univers romanesque, comportement romanesque)²⁹ ». La base même de l'entreprise autofictionnelle de Paul Nizon est sa propre

²⁶ GENETTE Gérard, *Fiction et Diction*, Paris, Seuil, « Essais », 2004, p. 161.

²⁷ DOUBROVSKY Serge, *Un amour de soi*, Paris, Gallimard, Coll. « Folio », 2001, p. 104-105.

²⁸ GASPARINI Philippe, *Autofiction : une aventure...*, *op.cit.*, p. 235.

²⁹ SCHAEFFER Jean-Marie, « Le Romanesque » [en ligne], *Vox Poetica*, 2002, <<http://www.vox-poetica.org/t/leromanesque.htm>> [consulté le 18 avril 2009]. La formule « univers romanesque » est ambiguë et tient plus au caractère générique du terme.

vie retravaillée dans le but de lui rendre sa part de fiction. Alors, ce rapport dominant à la référentialité de l'autofiction ne s'inscrit pas dans une démarche rétrospective (comme c'est le cas dans une autobiographie ou dans l'autofiction), mais au contraire il s'inscrit dans un mode prospectif. En effet, le personnage fictif sert à explorer des facettes du moi de l'auteur encore inexplorées : « Celui qui écrit lance son être inconnu sur le papier et le laisse courir. Ce que je retrouve sur le papier, c'est quelque chose que j'ai pêché des profondeurs de moi-même³⁰ ». Cette conception de l'autofiction navigue entre différents concepts, elle mélange l'élément psychanalytique de l'introspection, à une conception mythique de la vie, ainsi qu'à une écriture qui permettrait à l'individu d'accéder à des zones de lui-même qui lui étaient jusqu'alors inconnues.

Finalement, ne pourrions-nous pas imaginer que l'autofiction se placerait dans une double dynamique d'écriture et de réécriture qui consisterait d'une part à s'écrire dans la réalité et d'autre part à se réécrire dans la fiction ? L'autofiction pourrait alors être définie comme une réécriture de soi fictionnelle. Au lieu de s'inscrire dans une démarche autobiographique d'écriture de soi, l'auteur choisirait l'imaginaire pour se mettre en scène. Ainsi, il se servirait de son propre matériel de travail, c'est-à-dire l'imaginaire, pour s'inventer, pour se réécrire. En ce sens, Serge Doubrovsky déclare que « l'autofiction, c'est le moyen d'essayer de rattraper, de recréer, de refaçonner dans un texte, dans une écriture, des expériences vécues, de sa propre vie qui ne sont en aucune manière une reproduction, une photographie mais bien une réinvention³¹ ». Par l'accumulation des préfixes de répétition en « re », nous comprenons que l'autofiction va transcender la simple écriture, son innovation formelle et structurelle l'installant dans la réécriture.

c) **Caractère psychanalytique**

L'autofiction présente donc l'originalité d'une double filiation, celle de la fiction et celle de l'autobiographie, néanmoins, nous pouvons établir un parallèle entre le développement psychanalytique autofictionnel et la rétrospection autobiographique. Dans un premier temps, la définition que proposait Serge Doubrovsky, en 1980, mettait en évidence le lien entre ce nouveau « genre » et la psychanalyse :

L'autofiction, c'est la fiction que j'ai décidé, en tant qu'écrivain, de me donner de moi-même et par moi-même, en y incorporant, au sens plein du terme,

³⁰ NIZON Paul, *La République Nizon, rencontre avec Philippe Derivière*, Paris, Les Flohic Ed, 2000, p. 63-64.

³¹ DOUBROVSKY Serge, « Les points sur les « i » », dans JANELLE Jean-Louis, VIOLLET Catherine (ed.), *Genèse et autofiction*, Louvain-la-Neuve, Academia-Bruylant, p. 64.

l'expérience de l'analyse, non point seulement dans la thématique mais dans la production du texte³².

En effet, sous l'influence de la psychanalyse, les écritures du moi ont évolué tout comme le rapport que l'individu entretient avec lui-même. Le sujet ne peut plus raconter sa vie comme avant, la révolution psychanalytique s'est étendue au champ de la narration, il fallait donc une forme capable de retranscrire l'individu dans toute sa complexité psychique.

L'autofiction doubrovskienne, dans sa genèse, prétendait offrir cet espace narratif capable d'accueillir la remise en question de l'individu et, de ce fait, d'enrichir le genre autobiographique d'un composant ambigu : le psychisme, qui permet la jonction entre deux univers par le biais de l'inconscient. L'accès au psychisme dote l'autobiographie d'une dimension fictionnelle assurée par le personnage. En effet, celui-ci apparaît comme un être protéiforme, un référent invérifiable qui, par nature, s'oppose à la réalité et dont la subjectivité nous est livrée sans réserve. La mise en fiction de l'auteur par le biais de la psychanalyse serait alors un acte « d'auto-engendrement », selon Philippe Gasparini, l'auteur donnant ainsi lui-même naissance littérairement à un « moi-même par moi-même³³ ».

L'énonciation autofictionnelle pourrait également s'apparenter à la psychanalyse, dans le sens où le narrateur, dans son récit, revient sur des événements traumatisants qu'il nous livre sur le mode de la confiance, de la confession, dans un huis-clos avec le lecteur. En ce sens, l'autofiction se rapprocherait autant de la pratique psychanalytique que du rituel de confession, dont le but expiatoire et cathartique rejoint la psychanalyse. En 1985, Serge Doubrovsky publie *La Vie l'instant*, dans laquelle il écrit :

Je me raconte, je me débite. Pas au hasard : par tranches choisies. Je laisse de côté les bas morceaux. Je m'étale, opération à cœur ouvert, je m'éventre, j'offre mes tripes au public. Mais le récit, moi qui décide comment il commence où je m'arrête. Pas les événements qui me dictent : j'édicte. Ma vie n'est que la matière première. D'abord ouvrir, ensuite, ouvrir³⁴.

Cette réflexion reflète le travail de révélation, de confession, mais également celui de sélection. Tout comme l'écriture, le travail psychanalytique sélectionne des événements retenus pour leur impact traumatique. Il en est de même dans l'écriture puisque l'auteur, quand il se raconte, doit opérer des choix dictés par l'incidence que les événements ont eue ou

³² DOUBROVSKY Serge, « Autobiographie/vérité/psychanalyse », dans *Autobiographiques, de Corneille à Sartre*, Paris, PUF, coll. « Perspectives critiques », 1988, p. 77.

³³ CHIANTARETTO Jean-François, *De l'acte autobiographique. Le psychanalyste et l'écriture autobiographique*, Seyssel, Champ Vallon, 1995, p. 159-180.

³⁴ DOUBROVSKY Serge, *La vie l'Instant*, Paris, Balland, 1985, p. 16.

bien par l'intensité qu'il veut donner à la narration. Cette opération de sélection commune à l'écriture et à la psychanalyse est mise en évidence dans l'*incipit* de *Era el cielo* de Sergio Bizzio, lorsque le personnage-narrateur décrit sa propre entrée *in medias res* sur la scène de l'agression de sa femme :

Me paralicé en una torsión extraña, con las piernas a mitad de camino entre un paso y otro. Ahora escribo, selecciono y reconstruyo, y quizá sea ésta la única torsión extraña (verdadera), pero en aquél momento apenas si pude creer lo que veía; sentí la misma combinación de vértigo y lentitud, de morosidad y agitación que sienten los que acaban de sufrir un accidente y moví la cabeza allá y aquí acompañando el recorrido de mis ojos por el cuadro como si la imagen fotográfica de ese primer vistazo hubiera estallado, ampliándose hasta volverse inabarcable. (*Era el cielo*, p. 11)

Le narrateur, dans cet *incipit*, insiste par une mise en abyme sur l'opération de sélection que suppose tout acte d'écriture. L'écriture est postérieure à l'événement, c'est pour cela que le narrateur introduit une distanciation temporelle en insérant une phrase au présent dans un passage écrit au passé simple, ce qui met en évidence la création mais également la vraisemblance de son récit. D'autre part, le narrateur a recours à des comparaisons pour décrire son état (il est comme un accidenté) ainsi qu'à des analogies visuelles. La première image de la scène vole mentalement en éclats pour ne pas rester gravée dans la mémoire.

Dans *Derrumbe* de Daniel Guebel et *Era el cielo* de Sergio Bizzio, la présence d'un narrateur tend à remplacer le travail du psychanalyste par une profonde introspection qui passe par l'étalage de la subjectivité et la focalisation interne. Dans le même sens, Serge Doubrovsky assigne « à l'autofiction sa tâche d'écrire sa psychanalyse³⁵ », et par conséquent fait de l'auteur un analyste qui produit un récit auto-analysant dans un but thérapeutique. L'œuvre de Bizzio, *Era el cielo*, présente l'originalité de nous faire bénéficier de deux points de vue : le point de vue auto-analysant du narrateur mais également celui du professionnel, puisqu'on y voit le narrateur, un homme paranoïaque et qui a peur de prendre l'avion, consulter un psychothérapeute :

Lo primero que hizo el Dr. Rodolfo Comas (médico psiquiatra) fue poner, con un movimiento de las manos ahuecadas, como si trasladara un puñado de aire por encima del escritorio, al miedo de un lado y a las fobias del otro (*Era el cielo*, p. 35).

Le psychothérapeute se veut rassurant, le recours à la thérapie a l'air simple en apparence, en tout cas du point de vue du narrateur. Cependant, l'apparente simplicité d'une thérapie

³⁵ GASPARINI Philippe, *Autofiction : une aventure...*, op.cit., p. 159.

essentiellement basée sur la parole se heurte au caractère gestuel qu'adopte le médecin et que le narrateur déchiffre, d'où la comparaison introduite par « como si », qui est l'expression d'une interprétation par analogie, qui est, de plus, approximative. Ce caractère gestuel participe à la mise en scène de la thérapie et du narrateur-psychothérapeute qui théâtralise son rapport à l'analyse. Il est intéressant de noter cette double perspective de l'utilisation de la psychanalyse qui donne forme au sujet, en le construisant littérairement, mais également au texte, puisque la séance de psychanalyse est mise en scène dans le récit. Ce passage fonctionne également comme un biographème car il permet un rapprochement entre l'auteur et le narrateur dans la mesure où Sergio Bizzio, tout comme Daniel Guebel, souffre d'une angoisse et se refuse à prendre l'avion.

Par la suite, Serge Doubrovsky nuancera l'influence de la psychanalyse dans la constitution de son nouveau genre, alors qu'elle semble être le fondement même de ce nouveau mode d'énonciation et la source d'inspiration principale des écritures du moi.

d) L'esthétique autofictionnelle

Philippe Gasparini intitule son ouvrage théorique *Autofiction, une aventure du langage*, pour mettre en exergue le caractère d'expérimentation de ce « genre » qui se propose d'explorer les limites, jouant sur l'entre-deux. Pour lui, c'est dans une perspective esthétique qu'il faudrait appréhender ce « nouveau genre » qui se démarque par sa recherche stylistique et langagière. La caractérisation de l'autofiction met en évidence sa formation complexe et récente. En effet, comme précédemment exposé, la psychanalyse a joué un rôle décisif, car elle lie à la crise du sujet la possibilité pour l'écriture autofictionnelle de témoigner de cette remise en question par le biais de deux modes, référentiel et fictionnel, qu'elle permet de réunir. De plus, nous avons également constaté que l'autofiction tient beaucoup de l'autobiographie qu'elle tente de moderniser par l'introduction de la composante fictionnelle. Enfin, depuis l'apparition du néologisme, l'autofiction jouit d'un engouement croissant qui se traduit par de nombreuses et fécondes tentatives de définition. Concernant les thématiques autofictionnelles dont Philippe Gasparini dresse une liste ouverte, nous pouvons constater que ce qui s'en dégage est une profonde envie de libération par l'écriture. Nous citerons comme exemples de thèmes proposés : la libération des mœurs, la liberté sexuelle, la mémoire, la fracture sociale, les souffrances individuelles, etc. Les thèmes abordés témoignent d'une dynamique expiatoire, d'une intention de libération verbale. Le titre même choisi par Philippe Gasparini pour son ouvrage, *Autofiction, une aventure du langage*, pointe dans cette direction.

Comme le précise Philippe Gasparini, reprenant la célèbre phrase de Jean Ricardou, le récit cesse d'être l'écriture d'une aventure il devient l'aventure d'une écriture. L'écriture est donc au cœur de l'œuvre comme elle est au cœur de la vie de l'artiste. L'autofiction, c'est avant tout une nouvelle esthétique de la langue. Formellement, le texte autofictionnel est travaillé selon des notions clés qui sont la fragmentation et l'hétérogénéité. La nature composite du texte, dont le caractère protéiforme met l'accent sur la forme comme illustration du fond, permet tout type d'apport dans la narration. L'imbrication, les superpositions, les digressions et autres techniques narratives appellent finalement à un mélange des genres. Cette hétérogénéité fondamentale de l'autofiction est à l'image de la définition à laquelle se risque Philippe Gasparini, qui voit l'autofiction comme un récit « autobiographique et littéraire présentant de nombreux traits d'oralité, d'innovation formelle, de complexité narrative, de fragmentation, d'altérité, de disparate et d'autocommentaire qui tendent à problématiser le rapport entre l'écriture et l'expérience ³⁶ ».

2. De l'autobiographie à l'autofiction

Le personnage focalise toute l'attention autant du romancier que du lecteur puisqu'il cristallise le paradoxe sur lequel repose l'autofiction. Alors que l'autobiographie se fonde sur l'homonymat entre auteur, personnage et narrateur, comme le souligne Philippe Lejeune, l'autofiction, quant à elle, repousse également les frontières du « je » en proposant un protocole nominal original porté par la création d'un personnage-narrateur-auteur dont il conviendra de découvrir s'il s'avère être l'auteur, entreprise facilitée, ou non, par la présence de biographèmes, ponts ambigus, parfois trompeurs vers la réalité extratextuelle. Le pacte nominal autofictionnel, « délibérément contradictoire³⁷ », ouvre des perspectives littéraires toujours plus amples quant au traitement du personnage.

a) La question de l'homonymat

La définition de l'autofiction ne va jamais sans une comparaison avec l'autobiographie, avec laquelle elle partage autant de points communs que de divergences, ce qui l'installe dans une dynamique originale. D'ailleurs, Philippe Gasparini dresse une liste de trois points qui différencient l'autofiction de sa cousine l'autobiographie. Tout d'abord, selon

³⁶ GASPARINI Philippe, *Autofiction : une aventure...*, op.cit, p. 311.

³⁷ GENETTE Gérard, *Fiction...*, op.cit, p. 161.

lui, la première des distinctions à faire entre les deux genres est celle de l'homonymat entre personnage, narrateur et auteur qui caractérise l'autofiction. Hormis cela, l'autobiographie et l'autofiction utilisent le même mode référentiel qui, dans le cas des deux œuvres que nous étudions, est secondé par le mode fictionnel. Les deux romans *Derrumbe* de Daniel Guebel, paru en 2007, et *Era el cielo* de Sergio Bizzio, paru en 2008, sont rythmés par l'alternance de la fiction et de la réalité, jouant ainsi avec tout ce que l'autofiction présente de plus riche. Finalement, la différence entre l'autofiction et l'autobiographie est plus notable quand on se réfère à l'écriture, puis plus tard à la lecture, alors que l'autobiographie feint la fictionnalisation imposée par la mise en intrigue, l'autofiction, quant à elle, s'écrit comme une fiction et se revendique souvent comme telle. Elle représente un pont, elle tend à combler le vide entre l'espace référentiel et l'espace fictionnel. L'autofiction est à la croisée de ces deux espaces, ce qui lui donne son caractère immaîtrisable.

Ce qui fait qu'un récit acquiert une portée littéraire, c'est l'art avec lequel il va se raconter. Dans le récit dit factuel selon la terminologie de Gérard Genette, c'est-à-dire qui repose sur un mode d'énonciation référentiel, l'auteur assume la narration, il en est le responsable et ne délègue donc pas sa voix. Concernant les écritures intimes, qui se trouvent être des récits factuels car basés sur la réalité, nous constatons que l'autobiographie repose sur un protocole nominal particulier. Dans les cas des deux œuvres argentines, il est intéressant de se pencher sur cette question de l'homonymat, puisqu'il n'est que suggéré.

En effet, dans ces textes, l'étude du narrateur révèle qu'il s'agit, en termes narratologiques, d'un narrateur autodiégétique, c'est-à-dire d'un narrateur qui est le héros de l'histoire qu'il raconte. C'est à la première personne du singulier qu'il nous livre sa subjectivité et grâce à une focalisation interne que nous parcourons son univers. Néanmoins, cet homonymat qui n'est que suggéré ouvre une brèche dans l'édifice autobiographique. Cet écart quant au protocole nominal, éloigne les deux œuvres du mode autobiographique pur. À l'instar de Gérard Genette, Philippe Lejeune signale que le « protocole propre à l'autobiographie est fondé sur l'identité onomastique de l'auteur, du narrateur et du personnage³⁸ », ainsi que sur le mode référentiel. Ce sera donc au lecteur d'imaginer librement si le narrateur raconte sa propre vie. De cette façon, les biographèmes présents dans le texte et reconnaissables permettront d'établir une concordance entre l'auteur, le narrateur et le personnage.

³⁸ *Ibid.*, p. 15.

Les deux protagonistes mis en scène présentent de nombreuses similitudes biographiques avec les deux auteurs. Malgré tout, le doute subsiste volontairement puisqu'à aucun moment de la narration les noms des protagonistes n'apparaissent. Cette carence fait naître un doute chez le récepteur qui tente donc de définir qui est ce « je » dont l'identité reste masquée. Ce vide identitaire est néanmoins comblé par de multiples biographèmes qui jalonnent la narration, en nombre suffisant pour que le lecteur puisse supposer que l'auteur est à la fois le narrateur et le protagoniste.

Dans *Derrumbe*, malgré l'absence de description physique et de caractérisation même sommaire du personnage, nous savons que, comme l'auteur, le protagoniste est écrivain, et que sa femme et sa fille portent dans la narration les mêmes noms que dans la vie, c'est-à-dire respectivement Paula et Ana. Elles apparaissent en effet dans le paratexte, dès l'ouverture de l'œuvre, dans la dédicace auctoriale. Dans ce cas, celle-ci est un composant du paratexte qui renvoie à une réalité extratextuelle devenant ainsi un indice d'authenticité puisque le lecteur peut dresser un parallèle entre les noms présents dans la dédicace et ceux présents dans le texte.

Quant à *Era el cielo*, le protagoniste et l'auteur ont la même profession, tous deux écrivent des scénarios destinés à la télévision. Il en est de même dans *Derrumbe*, puisque nous savons que le narrateur est écrivain. Finalement, la dimension professionnelle, c'est-à-dire l'écriture, est au centre de l'identité de l'auteur-narrateur-personnage. Enfin, les deux auteurs mettent l'accent sur le caractère autobiographique de leur entreprise fictionnelle dans les interviews qui ont suivi la publication de leurs livres. Ainsi, Daniel Guebel précise dans un entretien le caractère de son récit: « Tenía la impresión de estar trabajando de manera cruda sobre mi autobiografía, sin ningún deseo de construir a mi alter ego como un personaje «mejor que yo», sin tratar de generar ninguna especie de imagen exaltatoria de mí³⁹ ».

Malgré un homonymat presque avéré, le doute qui subsiste nous amène à une perception différente du protocole nominal. En effet, comme le souligne Gérard Genette, l'autofiction contredit la formule que ce dernier propose comme protocole nominal concernant l'autobiographie. Genette voit dans l'autofiction une contradiction, une « prothèse

³⁹ FRIERA Silvina, «Daniel Guebel y las ideas que motorizan *Derrumbe*, una novela que investiga el mundo interno de un autor» [en ligne], *Página 12*, 21 Décembre 2007. Disponible sur <<http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/2-8710-2007-12-21.html>> [consulté le 20 avril 2015].

boiteuse⁴⁰ » puisque la fictionnalité de l'histoire s'oppose à la formule « Auteur = Narrateur⁴¹ » qui caractérise le récit factuel. Ainsi, dans les deux œuvres à l'étude, la conception de Gérard Genette implique une distinction entre Daniel Guebel et Sergio Bizzio auteurs et Daniel Guebel et Sergio Bizzio narrateurs-personnages, même si de nombreux traits biographiques nous permettent de les reconnaître à travers leurs personnages. Par conséquent, la formule qu'il adopterait pour l'autofiction se différencierait de celle de l'autobiographie (« A = N = P⁴² ») en la contredisant. Gérard Genette dit : « Je préférerais de beaucoup adopter ici une formule contradictoire : $A = P = N \neq A$. Contradictoire, certes, mais ni plus ni moins que le terme qu'elle illustre (autofiction) et le propos qu'elle assigne : « C'est moi et ce n'est pas moi⁴³ ». Gérard Genette impose une distance entre le narrateur, personnage, auteur dans la fiction et l'auteur réel. Alors le personnage qui assumerait les fonctions narratives, actantielle et auctoriale serait différent de l'auteur.

L'homonymat ainsi que la présence de biographèmes nous permettent de dresser un pont entre le contenu fictionnel et la réalité extratextuelle. Néanmoins, ces énoncés de réalité alternent avec des épisodes de pure fiction. Il est très difficile pour le lecteur de distinguer ce qui relève de la fiction et ce qui relève de la réalité, et cette ambiguïté le contraint à une lecture incertaine même s'il distingue que certains épisodes de la narration font clairement partie d'un projet fictionnel, comme c'est le cas du dernier chapitre de *Derrumbe* et du premier de *Era el cielo*. Finalement, les deux œuvres argentines répondraient à une définition de l'autofiction selon Gérard Genette, puisqu'elles réuniraient ses composantes : « Je la définissais [...] comme productrice de textes qui à la fois se donnent (formellement ou non) comme autobiographiques, mais présentent, avec la biographie de l'auteur des discordances notables⁴⁴ ».

b) L'autofiction : une autobiographie issue du courant post-moderne ?

L'autofiction rend possible une fracture générique féconde dans laquelle le sujet trouve un espace pour se questionner. De nombreux théoriciens ont déjà plaidé pour une définition de l'autofiction intimement liée à l'autobiographie. Elle représente, selon eux, une variante moderne de cette dernière, ou encore un renouvellement capable de traduire les

⁴⁰ GENETTE Gérard, *Fiction...*, *op.cit.*, p. 161.

⁴¹ *Ibid.*, p. 159.

⁴² *Ibidem*. Il faudra lire: A pour auteur, N pour Narrateur, P pour personnage.

⁴³ *Ibid.*, p. 161.

⁴⁴ GENETTE Gérard, *Figures 4*, Paris, Seuil, « Poétique », 1999, p. 32.

inquiétudes de notre époque. C'est la thèse que développe Régine Robin dans son ouvrage intitulé *Le Golem de l'écriture. De l'autofiction au cybersoi*. Selon elle, l'autofiction est une variante post-moderne de l'autobiographie. Jean-François Lyotard définit le post-modernisme de la façon suivante :

En simplifiant à l'extrême, on tient pour « postmoderne » l'incrédulité à l'égard des métarécits. Celle-ci est sans doute un effet du progrès des sciences ; mais ce progrès à son tour la suppose. À la désuétude du dispositif métanarratif de légitimation correspond notamment la crise de la philosophie métaphysique, et celle de l'institution universitaire qui dépendait d'elle. La fonction narrative perd ses foncteurs, le grand héros, les grands périls, les grands périple et le grand but. Elle se disperse en nuages d'éléments langagiers narratifs, mais aussi dénotatifs, prescriptifs, etc, chacun véhiculant avec soi des valences pragmatiques *sui generis*⁴⁵.

L'apparition de l'autofiction tient à un facteur culturel et social. Selon Régine Robin, l'autofiction désigne « toutes les tentations de l'identité postmoderne⁴⁶ », comme l'effacement des frontières entre fantasme et réalité, la déconstruction et fragmentation de l'individu, la projection de soi dans des rôles fictifs. Des thèmes que le lecteur retrouve chez les deux auteurs argentins qui nous occupent. Selon Régine Robin, l'autofiction se rapproche des « contre-vies » ou des « mythologies personnelles » par la façon dont elle tend à projeter le moi dans des situations imaginaires. Serge Doubrovsky précise « que l'autofiction est au moi créateur (auto) ce que la science-fiction est à la science et à la technique : un développement projectif dans des situations imaginaires⁴⁷ ». Dans le même sens, nous pouvons signaler que l'influence culturelle du post-modernisme donne une justification ontologique à la naissance de l'autofiction. C'est parce que le sujet post-moderne présente des caractéristiques complexes et morcelées que l'autofiction peut, en tant que genre « non défini », acquérir un statut capable de le représenter. L'autofiction, jouant sur deux représentations du monde, réelle et fictionnelle, permet de témoigner de la complexité de la société post-moderne en questionnant les frontières entre réalité et fiction. Cette caractérisation culturelle de l'autofiction permet de la doter d'une grande contemporanéité et d'une grande immédiateté. Néanmoins, cet effet d'immédiateté est secondé par un caractère éphémère, l'autofiction représente une manifestation culturelle de notre époque, un effet de mode, voué à disparaître. De plus, l'autofiction véhicule l'esprit de notre temps, dont elle reflèterait une des principales caractéristiques, c'est-à-dire l'individualisme. À travers l'individualisme, c'est la

⁴⁵ LYOTARD Jean-François, *La Condition Postmoderne*, Paris, Les éditions de minuit, Collection « Critique », 1979, p. 7-8.

⁴⁶ GASPARINI Philippe, *Autofiction : une aventure...*, *op.cit.*, p. 180.

⁴⁷ GASPARINI Philippe, *Est-il je ?...*, *op.cit.*, p. 25-26.

problématique identitaire qui est visée dans la littérature actuelle, et notamment dans la littérature argentine, comme le souligne Marcos Mayer dans le quotidien *La Nación* :

Las causas de la centralidad del sujeto en la actual narrativa nacional obedecen a múltiples e interconectados factores, desde la aparición de los blogs literarios hasta la creciente psicologización en el campo de la cultura o la popularidad de los talk-shows. Pero esta tendencia es síntoma de algo más general, entre otras cosas, el fin de los grandes relatos, la crisis de la política y el triunfo del individualismo más extremo⁴⁸.

Les récits à la première personne, comme dans les deux cas qui nous occupent, proposent une réflexion sur l'identité, une focalisation sur l'égo propre à l'individu post-moderne qui tend à se replier sur lui-même, et donc à se désocialiser. Ainsi, la littérature en général à travers différentes formes, et l'autofiction en particulier, permettent de refléter une nouvelle perception de l'individu. Celui-ci apparaît souvent désabusé face au monde qui l'entoure et dans lequel il se sent étranger. Illustrant ce rapport d'étrangeté face au monde, le protagoniste de *Era el cielo* se sent souvent étranger dans les lieux qui lui sont pourtant familiers, à tel point que nous pourrions imaginer qu'il se sent étranger à son propre livre, à cet espace narratif qu'il habite métaphoriquement. Cette montée de l'individualisme et du désir de se raconter à la première personne émerge entre autres de l'éclatement des structures sociales et familiales.

En effet, la conception de la famille a fortement évolué au cours du XX^{ème} siècle et continue d'ailleurs d'être en constante mutation. La mort de la famille dite traditionnelle a fait naître de nouveaux noyaux familiaux plus composites, dont la formation très libre reflète un esprit d'émancipation sociale. Les carcans sociaux, bien que toujours existants, voient l'oppression qu'ils exerçaient sur la société se réduire et, dans le cas de la famille, la légalisation du divorce a permis des unions plus diverses. Autant chez Daniel Guebel que chez Sergio Bizzio, le récit de la séparation conjugale et de la nouvelle organisation familiale témoigne de cette évolution. À notre époque post-moderne, les auteurs se livrent aux confessions les plus intimes et prennent la plume pour raconter leur divorce. Le sujet se donne en spectacle à travers l'écriture, la narration adopte un air de *reality-show*. L'auteur devient lui-même sa principale source d'inspiration. En ce sens, Arnaud Genon précise que « la renaissance post-moderne du genre autobiographique se caractérise non par l'assomption mais par la problématisation du « je » auctorial⁴⁹ ». La culture post-moderne, loin de limiter son

⁴⁸ MAYER Marcos, «Una escritura de la intimidad» [en ligne], *La Nación*, 05 Avril 2008. Disponible sur <<http://www.lanacion.com.ar/1000482-una-escritura-de-la-intimidad>> [consulté le 20 avril 2015].

⁴⁹ GASPARINI Philippe, *Autofiction : une aventure...*, *op.cit.*, p. 274.

influence au renouvellement du genre, amplifie sa portée et s'étend au traitement du sujet, et tente de problématiser l'expérience de réalité de l'auteur-narrateur-personnage en crise. Par ailleurs, l'engouement pour les écritures du moi chez le lecteur témoigne d'une curiosité croissante pour l'exploration humaine.

Nombreux sont les critiques qui voient dans le post-modernisme la genèse de l'autofiction. Elle représenterait une forme contemporaine d'expression du moi, une forme masquée de l'autobiographie, comme le souligne Manuel Alberca, dans *El Pacto Ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*, dans laquelle l'auteur pourrait se dire, dissimulé derrière le voile de la fiction: « la autoficción escenifica de manera literaria o plástica cómo el sujeto actual redefine su contenido personal y social con un notable suplemento de ficción. El resultado es un sujeto en el que se logra un inestable y extraño equilibrio entre lo real y lo ficticio⁵⁰ ». Dans le même sens, Gérard Genette qualifie de « fausses autofictions » des œuvres qui « ne sont fictions que pour la douane : autrement dit, autobiographies honteuses⁵¹ ». L'individu est au cœur de l'autofiction, il en est le moteur, c'est sa remise en question, sa désillusion sociale, sa fracture, et le développement de son psychisme qui vont nourrir le texte. L'autofiction vue comme une variante culturelle et contemporaine de l'autobiographie équivaut à dire, comme le souligne Serge Doubrovsky, que « [...] toute autobiographie est une forme d'autofiction et [que] toute autofiction est une variante de l'autobiographie⁵² », ce qui finalement tendrait à annuler la portée originale de l'autofiction.

c) La « Nouvelle Autobiographie » d'Alain Robbe-Grillet

Dans sa conception de l'autofiction, Alain Robbe-Grillet place également, tout comme Paul Nizon, l'auteur et sa vie au centre du dessein autofictionnel, en disant : « je n'ai jamais parlé d'autre chose que de moi⁵³ ». Néanmoins, Alain Robbe-Grillet lance, pour concurrencer l'autofiction doubrovskienne, l'expression « Nouvelle Autobiographie », variante du Nouveau Roman. Cette nouvelle autobiographie représente une réécriture de soi constante. En effet, l'écrivain, tout au long de son œuvre littéraire, se serait servi du composant autobiographique comme matériau fictionnel. L'auteur s'écrit en permanence et le texte renvoie sans cesse à lui. La démarche consiste, pour le lecteur, à percevoir l'auteur qui se cache derrière ses textes. C'est dans la mouvance de la nouvelle autobiographie que s'inscrivent les trois romans

⁵⁰ ALBERCA Manuel, *El pacto ambiguo...*, *op.cit.*, p. 45.

⁵¹ GENETTE Gérard, *Fiction...*, *op.cit.*, p. 161.

⁵² GASPARINI Philippe, *Autofiction : une aventure...*, *op.cit.*, p. 205.

⁵³ ROBBE-GRILLET Alain, *Le voyageur*, Seuil, « Points », 2003, p. 273-285.

d'Alain Robbe-Grillet connues sous le nom de *Romanesques*, écrites entre 1984 et 1994, qui sont *Le miroir qui revient*, *Angélique ou l'enchantement* et, enfin, *Les derniers jours de Corinthe*. C'est donc dans le registre romanesque qu'Alain Robbe-Grillet inscrit sa suite littéraire à caractère autobiographique qui a été par la suite qualifiée d'autofictionnelle. La nouvelle autobiographie serait d'inspiration autofictionnelle dans la mesure où elle se propose de fictionnaliser le registre purement référentiel de l'autobiographie. L'intérêt de la conception de Robbe-Grillet, comme le précise Philippe Gasparini, réside dans le fait qu'il « ne s'agit pas simplement de s'appréhender par le biais de la fiction, mais de se fictionnaliser dans l'autobiographie » ; il arrive donc à cette conclusion : « ce n'est plus le roman qui est en quête d'authenticité, c'est l'authenticité qui est en quête de fiction ». Cette thèse alimentera le débat des théoriciens, qui verront dans l'usage de la fiction dans l'autobiographie un moyen d'accéder à une vérité supérieure concernant l'individu, et de l'appréhender dans toute sa complexité. Cette illusion selon laquelle la fiction traduirait mieux le réel est exprimée en ces termes par François Mauriac : « [...] seule la fiction ne ment pas ; elle entrouvre sur la vie d'un homme une porte dérobée, par où glisse, en dehors de tout contrôle, son âme inconnue⁵⁴ ».

3. La stratégie de l'ambiguïté : la réception

L'hybridité de l'autofiction pose indiscutablement le problème de la réception, débat infini qui s'inscrit dans un rapport duel. La réception est un élément qui sous-tend la problématique autofictionnelle. Alors que les théoriciens⁵⁵ ne s'accordent pas sur une définition de la réception autofictionnelle et, de ce fait, sur un pacte de lecture qui lui serait propre, c'est à l'auteur lui-même ou au paratexte de donner les clés de sa lecture. Par son caractère hybride, l'autofiction invalide tous les pactes de lecture proposés par Philippe Lejeune⁵⁶. Alors que certains critiques voient dans la réception un élément constitutif de l'autofiction par le doute qu'elle sème au sein de la narration et la libre réception qu'elle octroie au lecteur, d'autres, en revanche, lui ôtent son statut de genre sous prétexte qu'elle n'est pas guidée par une lecture balisée. Dans ses autofictions, Daniel Guebel mêle sans complexe biographèmes et fiction, passe outre toute indication générique sur la couverture

⁵⁴ LEJEUNE Philippe, *Le Pacte...*, *op.cit.*, p.41.

⁵⁵ Pour Philippe Lejeune, l'autofiction nous force à une lecture autobiographique qu'elle ne respecte pas. Ainsi, il plaide donc pour une lecture fictionnelle. Jacques Lecarme, quant à lui, parle de « pacte contradictoire » pour traduire l'oxymore dans lequel la notion s'est installée d'un point de vue définitoire. Enfin, Vincent Colonna tend vers une réception ample qu'il qualifie de « pacte suspensif » ou « pacte imaginaire ».

⁵⁶ LEJEUNE Philippe, *Le pacte...*, *op.cit.*, p. 13-46. Philippe Lejeune oppose le « pacte autobiographique » au « pacte romanesque ».

quant à la nature de ses textes et ne les inscrit ainsi dans aucun genre. Cette mention générique étant de plus en plus rare, le lecteur se voit gratifié d'un rôle à la mesure du créateur puisque, libéré de toute contrainte qui le lie au texte, n'étant plus enchaîné à un pacte de lecture unique, le lecteur est libre de lire dans l'autofiction soit l'autobiographie, soit le roman. Affranchi de tout code, le lecteur est invité à se laisser porter. Cependant, nous sommes loin de la lecture passive d'une prose référentielle qui ne ferait que nous dévoiler les faits selon un principe de véracité. L'hybridité de l'autofiction permet au lecteur de s'engager dans une lecture qui mobilisera ses compétences. La lecture est donc sans expectation, aucun horizon d'attente ne se profile si ce n'est celui de l'incertain, l'univers des possibles restant à découvrir.

a) La question du genre

Le lien unissant l'autofiction à l'autobiographie est si étroit que, pour de nombreux théoriciens, l'autofiction serait un sous-genre de l'autobiographie. Ainsi, Philippe Vilain, dans son œuvre *Défense de Narcisse : plaidoyer pour l'écriture autobiographique*, partage l'écriture autobiographique en trois familles génériques, dont l'une tendrait vers la fiction. Il qualifie ces œuvres-là comme étant « celles qui pactisent sans équivoque avec le genre romanesque (roman autobiographique, autofiction) ⁵⁷ ». En traitant de l'autofiction, nous sommes forcément amenés à considérer la question du genre et à nous demander si l'autofiction est une autobiographie contemporaine, voire post-moderne, comme nous l'avons vu, ou bien si elle est une forme romanesque, dans le sens générique du terme. Nous pouvons également questionner l'autofiction en tant que nouveau genre, une troisième voie entre l'autobiographie et le roman.

L'autofiction s'est beaucoup définie par rapport aux genres déjà existants, et sa recherche d'identité générique s'est également faite par rapport à eux. Certains y voient un sous-genre de l'autobiographie, quand d'autres y voient un avatar du roman autobiographique. L'autofiction est encore une forme littéraire récente et en évolution – comme toutes formes littéraires d'ailleurs – qui se trouve en quête d'identité générique. L'autofiction prend sa source dans l'autobiographie, de laquelle elle a tenté de se démarquer par un mode d'énonciation hybride. Mais peut-on dire pour autant qu'elle s'est détachée, voire émancipée de l'autobiographie en constituant son propre genre ? Finalement, le lien en termes

⁵⁷ VILAIN Philippe, *Défense de Narcisse*, Paris, Grasset, 2005, p. 35.

définitoires qui unit autobiographie et autofiction est tel, que nous pouvons être amenés à nous demander s'il n'ôte pas toute originalité à l'autofiction qui ne serait finalement qu'une autobiographie ou qu'un roman. Puisque, dans le sens contraire, la combinaison des deux modes d'énonciation nous amène également à prendre en compte l'aspect romanesque et donc à nous demander si l'autofiction ne serait pas génériquement parlant un roman. Néanmoins, cette hypothèse paraît aussi peu valide que la perspective générique autobiographique, puisque l'hybridité que l'autofiction défend s'annulerait dans un cas comme dans l'autre. Finalement, c'est dans une perspective esthétique qu'il faudrait envisager l'identité autofictionnelle. L'autofiction serait alors une écriture plus qu'un genre. C'est la recherche esthétique qui la singularise et non sa valeur générique qui, pour l'heure, ne permet pas de faire de l'autofiction un nouveau genre.

b) La pertinence de la réception autofictionnelle pour une tentative définitoire

La détermination générique de l'autofiction pose un vrai problème. Le point de vue du lecteur relance le débat puisque sa réception peut parvenir à préciser des constantes définitoires de l'autofiction, selon qu'il la lit comme une autobiographie ou comme un roman. Le caractère hybride de l'autofiction, comme nous l'avons vu précédemment, vient enrichir la lecture d'une double perspective. De ce fait, la réception s'inscrit d'emblée dans un rapport duel. En effet, à chaque mode d'énonciation correspond un pacte de lecture : le mode fictionnel établit avec le lecteur un pacte romanesque ; quant au mode référentiel, il établit avec son récepteur un pacte référentiel basé sur la véracité et l'authenticité des faits. La composition ambiguë de l'autofiction va amener le lecteur à une réception ambiguë elle aussi. En effet, comme nous l'avons constaté, l'autofiction est une fausse autobiographie, mais également un faux roman. Faut-il lire l'autobiographie dans la fiction ou la fiction dans l'autobiographie ? Dans ce cas, sous quel pacte la réception peut-elle se concrétiser ? Il paraît important de repreciser que les différents pactes de lecture élaborés par les théoriciens de l'autofiction dépendent de la définition de l'autofiction sur laquelle ils se basent, qui peut tendre vers une perception plus fictionnelle ou au contraire plus référentielle.

Tout d'abord, selon Philippe Lejeune, une lecture double, c'est-à-dire référentielle et fictionnelle, ne serait pas concevable. C'est pour cela que, selon lui, l'autofiction nous force à une lecture autobiographique qu'elle ne respecte pas. Le contrat de lecture passé entre le lecteur et l'œuvre autobiographique repose sur un pacte de vérité. Or, il est évident que

l'autofiction ne peut prétendre à un tel pacte. Par conséquent, Philippe Lejeune plaide pour une lecture fictionnelle car elle correspond davantage, selon lui, au projet narratif.

Jacques Lecarme, quant à lui, préfère parler d'un pacte contradictoire : « le pacte autofictionnel, dit-il, se doit d'être contradictoire⁵⁸ ». Puisque l'autofiction dans sa création a mis l'accent sur la contradiction, celle-ci doit être respectée jusque dans la lecture. Il faut donc la lire comme une autobiographie et comme un roman. C'est ainsi que Jacques Lecarme distingue deux facettes de l'autofiction. Tout d'abord, l'autofiction prise au sens strict du terme, c'est-à-dire un « récit de faits strictement réels où la fiction porte, non pas sur le contenu des souvenirs évoqués, mais sur le processus d'énonciation et de mise en récit⁵⁹ ». Dans cette acception de l'autofiction, nous comprenons que la fiction n'est pas ici thématique mais plutôt formelle. C'est la mise en intrigue qui justifie le recours au romanesque. À cette conception de l'autofiction, il oppose l'autofiction prise au sens large, « qui associe le vécu à l'imaginaire. Ici la fiction affecte le contenu des souvenirs⁶⁰ ». Dans ce cas, la fiction contamine autant le fond que la forme. C'est l'alliance de ces deux facettes de l'autofiction qui donne à sa nature son caractère ambigu, qu'il faut restituer dans une lecture qui se doit d'être par conséquent ambiguë. Ce nouveau pacte prend sa source chez les auteurs eux-mêmes qui assurent qu'ils ont écrit des fictions (c'est notamment le cas pour Daniel Guebel et pour Sergio Bizzio, comme nous le verrons), mais qui, par ailleurs, vont semer des indices biographiques renvoyant à une vérité personnelle comme les vrais noms des épouses et enfants. Ainsi s'installe un jeu de lecture se basant sur un balancement incessant des deux modes qui s'expriment. Dans ce cas, le lecteur, désorienté et déstabilisé, fait partie intégrante du projet littéraire. Il reçoit l'œuvre dans toute sa complexité. La lecture est certes déroutante, mais elle lie fond, forme et réception. Il y a donc malgré ce pacte contradictoire une cohérence dans le projet littéraire. La transmission de l'expérience passe par une expérimentation de cette expérience chez le lecteur.

Dans son article intitulé « Défense et illustration du roman autobiographique », Vincent Colonna se réfère à un autre pacte dit suspensif, qui s'opposerait au pacte contradictoire que propose Jacques Lecarme. Alors que le pacte contradictoire se propose de

⁵⁸ LECARME Jacques, « L'autofiction : un mauvais genre ? », dans *Autofictions & Cie* (actes du colloque de Nanterre, 1992) Nanterre, RITM, n°6, 1992, p. 242.

⁵⁹ LAOUYEN Mounir, « L'autofiction, une réception problématique » [en ligne], *Fabula*. Disponible sur <<http://www.fabula.org/forum/colloque99/208.php>> [consulté le 23 avril 2015].

⁶⁰ *Ibidem*.

lire l'autofiction comme un roman et une autobiographie, le « pacte suspensif⁶¹ », quant à lui, considère qu'il ne faut lire l'autofiction ni comme un roman, ni comme une autobiographie. C'est pour cela qu'il faudrait considérer un « pacte imaginaire⁶² », capable de faciliter la lecture de l'autofiction. Ce « pacte imaginaire » serait l'alliance du « pacte contradictoire » qui mêle une lecture romanesque et autobiographique, et de l'imaginaire. Vincent Colonna propose donc une réception ample qui permet d'intégrer la particularité du genre.

En souhaitant théoriser la réception autofictionnelle, les chercheurs se sont éloignés de la réception libre, laissée à l'appréciation du lecteur, que proposait initialement Roland Barthes. Dans *Derrumbe et Era el cielo*, l'auteur accorde la liberté au lecteur de choisir les lectures simultanées qu'il veut faire des textes. C'est dans la liberté de recevoir l'œuvre comme il l'entend que le lecteur pourra prendre du plaisir dans la lecture. Libéré de toute contrainte qui le lie au texte, puisqu'il n'est plus enchaîné à un unique pacte de lecture, en outre imposé, il se voit libre de lire dans l'autofiction soit l'autobiographie soit le roman. La lecture n'en devient pas pour autant passive ou sans intérêt, puisque le lecteur est lui-même amené à décider ce qu'il veut lire. Cette décision peut d'ailleurs évoluer au fil de la lecture. Le rôle du lecteur est à la mesure du créateur. Aucun élément du paratexte ne permet au lecteur de savoir s'il lit un roman ou une autobiographie puisqu'aucun indice de type générique n'apparaît sur leur couverture.

Le paradoxe littéraire, selon lequel tout texte serait travaillé à la fois par la référentialité et la fictionnalité, révèle les limites des genres et trouve un espace pour se prolonger dans l'autofiction. Gérard Genette écrivait : « une séparation entre histoire et récit, et entre authentique et fictionnel, est purement théorique : tout récit introduit dans son histoire une « mise en intrigue » qui est déjà une mise en fiction et/ou en diction⁶³ ». Le mode de représentation de la réalité dans un texte se base sur la réalité elle-même ; en ce sens, il y aura toujours une part de référentialité inhérente au texte dans sa façon de représenter le réel. D'autre part, la mise en fiction de cette réalité implique forcément une fictionnalisation. Ce paradoxe parasite la conception des genres autant que la théorie de la réception, et trouve dans l'autofiction l'espace par excellence où toutes les contradictions coexistent.

⁶¹ COLONNA Vincent, « Défense et illustration du roman autobiographique » [en ligne], *Fabula*. Disponible sur <<http://www.fabula.org/revue/cr/468.php>> [consulté le 23 avril 2015].

⁶² *Ibidem*.

⁶³ GENETTE Gérard, *Fiction...*, *op.cit.*, p. 116.

À l'heure actuelle, l'hégémonie romanesque nous incite à lire tous les textes, même factuels, à travers le prisme du roman. Néanmoins, la lecture autofictionnelle permet encore cette ambiguïté entre les deux modes de réception. Finalement, l'autofiction ne dispose pas de réception propre, c'est donc au lecteur de trouver dans les œuvres les indices narratifs qui le guideront vers une lecture possible, peut-être celle désirée par l'auteur, si toutefois elle existe. En ce sens, la réception du lecteur va dépendre de l'*illusio* qui est « cette adhésion originaire au jeu littéraire qui fonde la croyance dans l'importance ou l'intérêt des fictions littéraires, est la condition, presque toujours inaperçue, du plaisir esthétique qui est toujours, pour une part, plaisir de jouer, de participer à la fiction, d'être en accord total avec les présupposés du jeu ; la condition aussi de l'*illusio* littéraire et de l'effet de croyance (plutôt qu' « effet de réel » que le texte peut produire⁶⁴ ». L'autofiction se sert de l'effet de croyance qui conditionne alors la lecture fictionnelle.

c) L'expérience de la lecture

L'expérience de lecture, vouée à concrétiser le texte, peut parfois être déroutante, comme c'est le cas chez Sergio Bizzio. L'*incipit* de *Era el cielo* nous plonge dans la plus violente des expériences. En effet, le lecteur assiste impuissant au viol de la femme du protagoniste, la narration s'ouvre ainsi : « Cuando llegué, dos hombres violaban mi mujer ». (*Era el cielo*, p. 11). La scène insoutenable développe tous les ingrédients d'une tension maximale. Le lecteur est témoin de la scène, au même titre que le narrateur qui en plus d'être témoin reste paralysé devant ce spectacle traumatisant. Face à son inertie, le lecteur voudrait au moins pouvoir détourner le regard de ce spectacle dont la narration ne nous épargne aucun détail à travers la focalisation interne. Mais même cela nous est refusé, la seule façon de s'écarter de cette scène serait d'arrêter la lecture. Néanmoins, nous serions alors prisonniers de la vision de la scène que nous nous sommes faite. Pour David Boje, « les histoires peuvent être des prisons. Une fois inscrits dans des histoires, avec des personnages et une intrigue, nous sommes impliqués avec d'autres qui s'attendent à ce que nous réagissions, parlions, évoluions d'une certaine façon⁶⁵ ». Le lecteur est piégé dans cet espace narratif quasi carcéral d'où il ne peut s'échapper. La lâcheté du protagoniste n'a d'égale que notre incapacité à réagir. Le protagoniste conscient de sa lâcheté et de ce qu'elle inspire au lecteur, s'adresse directement à lui: « Eso, por increíble que parezca, anuló en mí todo impulso, toda

⁶⁴ BOURDIEU Pierre, *Les règles de l'art, Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, Essai Points, 1992, p. 537-538.

⁶⁵ SALMON Christian, *Storytelling, la machine à fabriquer des histoires et à formater les esprits*, Paris, La Découverte, « Poche », 2008, p. 102.

espontaneidad, cualquiera de los muchos recursos a los que el lector echaría mano sin dudar y por lo cual decidirá que soy abyecto». (*Era el cielo*, p. 12)

Le narrateur se sait regardé et jugé, il sent la présence du lecteur, c'est pour cela qu'il tente à plusieurs reprises dans cet *incipit* de justifier son comportement. L'auteur fait alors en quelque sorte irruption dans la narration à travers le narrateur, puisqu'il est le seul à se soucier de la réception de son œuvre et donc du lecteur. Il sait ce que le lecteur ressent, ce à quoi il pense. Le narrateur devient manipulateur par le biais de la narration, il nous pousse dans nos retranchements, en soumettant la lecture, comme sa femme, à sa violence descriptive. Le lecteur-pantoufle est prisonnier de cette narration, il est témoin au même titre que le narrateur qui ne détourne pas la vue et nous présente toute l'obscénité que peut revêtir une focalisation interne. L'expérience de lecture est choquante, le narrateur en plus d'être témoin se fait voyeur et nous entraîne avec lui, car il n'arrive pas à détacher son regard de la scène : « Me aparté, respiré, volví a mirar. El hombre de la cabeza rapada la agarró de la cintura [...]. Suplicó que la dejasen ». (*Era el cielo*, p.14)

L'intention de Sergio Bizzio transparaît dans cet *incipit*. Par le biais d'une scène excessivement violente et dont les descriptions n'épargnent rien, l'auteur veut que le lecteur se confronte directement au protagoniste dont il va se distancier immédiatement et dont l'identification n'opèrera que plus tard dans la narration. Lors d'un entretien accordé au journal *Perfil*, Sergio Bizzio précisait : « Las dos primeras páginas de mis novelas son escritas con la intención de una bofetada⁶⁶ ». L'effet est pour le moins réussi dans *Era el cielo*. La lecture de l'écriture intime suppose une sorte de violation de l'espace intime par le lecteur, que l'auteur met littéralement en scène, en nous confrontant ainsi à notre propre attitude en tant que lecteur-voyeur. Au même titre que les agresseurs, le lecteur viole l'espace privé du narrateur en y accédant. C'est une façon pour le narrateur de donner au lecteur ce qu'il demande et de le contraindre à en voir les limites. Le goût des lecteurs pour l'intrusion est critiqué à travers cette scène. L'auteur se soumet à la violence du lecteur, amateur de récits intimes, qu'il doit contenter pour pouvoir vivre de l'écriture. Cette scène est un pied de nez fait au lecteur.

La complexité de la réception autofictionnelle tient également au fait que le lecteur soit invité à distinguer les éléments qui relèvent de la réalité et font écho à une réalité

⁶⁶ ARIAS Hernán, BUDASSI Sonia, «Una charla con Sergio Bizzio, Daniel Guebel, y Alan Pauls» [en ligne], *Locos de Razón*, 25 Novembre 2007. Disponible sur <<http://locosderazon.blogspot.fr/2007/11/una-charla-con-sergio-bizzio-daniel.html>> [consulté le 20 avril 2015].

extratextuelle, de ceux qui relèvent de la fiction, et sont donc de pures projections de l'auteur dans l'imaginaire. Ce jeu de cache-cache, qui parasite la réception autant qu'il l'enrichit, permet à l'auteur de faire de la fiction un masque. L'auteur peut se livrer derrière le masque de la fiction ou simplement s'inventer. De plus, il laisse au lecteur le soin de le démasquer. Pour Serge Doubrovsky la réception de l'autofiction, qui présente l'avantage par le biais de la fiction d'enrichir son contenu autobiographique, suscite un plus grand intérêt de la part du lecteur⁶⁷. Le lecteur se livre ainsi à un jeu d'investigation qui vise à démasquer l'auteur en tant que personne réelle derrière le narrateur fictif. Ce jeu, qui répond selon Yves Baudelle à un plaisir d'effraction du lecteur⁶⁸, révèle la part de voyeurisme qu'induit tout énoncé autobiographique.

Cette intrusion, qui rend l'intimité publique et, de ce fait, la profane, est soulignée à plusieurs reprises par Daniel Guebel dans *Derrumbe*. Le narrateur, même s'il se dévoile, fait quelquefois preuve d'une retenue dans l'énonciation : « Tampoco voy a dar detalles acerca de lo ocurrido. Alcanza con la obscenidad inherente al acto de lectura ». (p. 121)

Le lecteur a l'impression de pénétrer dans des espaces interdits, intimes, qui ne lui sont ouverts que parce que l'envie de se raconter est la plus forte. Le lecteur devient voyeur. Dans le même sens, Arnaud Genon pointait l'exhibition que représente l'autobiographie, cette remarque est transposable à l'autofiction, qui exhibe sans retenue voire sans pudeur ce qui relève de la sphère du privé. Nous retrouvons dans certaines autofictions françaises cette dimension exhibitionniste qui prend sa source dans des thématiques sexuelles traitées avec obscénité, comme dans l'œuvre de Christine Angot. En revanche, concernant les deux œuvres que nous étudions, le dévoilement de la sphère privée se fait de façon plus modérée, à l'exception de l'*incipit* de *Era el cielo*. De cette façon, nous découvrons un écart entre notre perception française de l'autofiction, et son développement argentin. Nous pouvons donc conclure que les deux textes que nous étudions présentent de nombreuses caractéristiques autofictionnelles, mais qu'elles s'éloignent d'une conception française de ce nouveau genre, pour finalement marquer leur particularité culturelle. L'autofiction est appréhendée comme un genre ancré dans la littérature française dans les différentes approches des ouvrages critiques comme le confirment le choix des écrivains fréquemment cités dans ces ouvrages – Serge

⁶⁷ GASPARINI Philippe, *Autofiction : une aventure...*, *op.cit.*, p. 209.

⁶⁸ GASPARINI Philippe, *Autofiction : une aventure...*, *op.cit.*, p. 247.

Doubrovky, Annie Ernaux, Alain Robbe-Grillet, Nathalie Sarraute⁶⁹ –.La particularité culturelle argentine chez Daniel Guebel et Sergio Bizzio se note dans le choix de l’ancrage dans la réalité géographique, sociale et littéraire argentine dans chacun des ouvrages autofictionnels étudiés dans cette thèse.

Finalement, le lien entre l’autofiction et le roman est aussi étroit que le lien qu’elle entretient avec l’autobiographie, ce qui nous permet de qualifier ces deux textes autant d’autobiographie que de roman. Néanmoins, comme nous l’avons déjà évoqué, Daniel Guebel et Sergio Bizzio, lors d’entretiens, se réfèrent à leurs œuvres en les qualifiant de romans. Enfin, en privilégiant le choix du terme narrateur pour se référer à la voix énonciatrice, nous plaidons pour une lecture fictionnelle des œuvres et, par conséquent, pour l’utilisation du terme de roman ou autofiction pour s’y référer.

B. *EL ABSOLUTO* (INEDIT): UN CONTINUUM ROMANESQUE

1. Un cycle littéraire d’une décennie

a) Les prémices de la réécriture avec *Matilde* (1994) et *Nina* (2000)

Matilde, publié en 1994, s’insère de façon originale dans l’œuvre de Daniel Guebel qui, jusque-là, n’avait pas publié de roman à caractère sentimental. Cette même année, il publie deux autres ouvrages très différents : *Cuerpo cristiano*, roman de près de deux-cents pages dans lequel une troupe d’acteurs de théâtre rejoue la conquête de l’Amérique et *Dos obras ordinarias*, un recueil de deux pièces de théâtre écrites en collaboration avec Sergio Bizzio. Cette année prolifique est suivie, entre 1994 et 2004, d’une décennie plus creuse pendant laquelle seulement quatre ouvrages sont publiés : *El terrorista* (1998), *Adiós mein führer* (1999), *Nina* (2000) et *El perseguido* (2001). Après 2004 et la publication de *Carrera y Fracasi*, succès éditorial et premier roman de Daniel Guebel à être publié en Espagne, l’auteur publiera au rythme d’un ouvrage par an en moyenne. *Nina* est le second roman de veine sentimentale, ses similitudes avec *Matilde* sont assumées par l’auteur comme projet

⁶⁹ Notons que les auteurs emblématiques français de l’autofiction ont aussi été des acteurs du Nouveau Roman et que l’autofiction partage certains traits communs avec ce mouvement, notamment : la remise en question de l’intrigue et du personnage, l’importance donnée à l’individu qui occupe le premier plan, une esthétique réflexive tournée vers l’écrivain et la littérature.

énonciatif puisqu'il déclare que ce roman est un développement ou une prolongation du précédent :

Nina es una reescritura, una ampliación y una transformación de otra novela anterior, mía, llamada *Matilde*; una novela más breve, escrita en un registro más ceñido, con una prosa que, creo, les debe mucho a Heinrich Von Kleist y a Benjamín Constant⁷⁰.

Ce procédé semble d'ailleurs déjà avoir été utilisé par l'auteur puisque, selon Damián Tabarovsky, *El terrorista* (1998) et *El perseguido* (2001) présenteraient des similitudes importantes. En effet, lors d'une rencontre fortuite entre Daniel Guebel, sa compagne et Damián Tabarovsky, ce dernier aurait fait remarquer à Daniel Guebel que son dernier ouvrage, *El perseguido*, était identique à celui publié quelques années auparavant, *El terrorista*. Offensé, Daniel Guebel se serait retourné vers sa compagne qui aurait rétorqué: « Vos sos el único boludo que no se ha dado cuenta de que ha escrito dos veces la misma novela⁷¹ ». S'agit-il, dans ce cas, d'un acte inconscient de l'auteur comme le laisserait supposer cette anecdote, ou de l'émergence d'un procédé qui se cristallisera au fil des écritures ? L'écriture se redouble chez Guebel, dans le cas de *Matilde* et *Nina* ou encore de *El perseguido* et *El terrorista*. Cette décennie moins productive, par manque d'inspiration ou par introspection littéraire, va être alimentée par la réécriture.

Matilde et *Nina* s'inscrivent dans une continuité désirée par l'auteur voire dans une série, puisque deux autres romans, *Derrumbe* (2007) et *Ella* (2010) présentent des similitudes, notamment thématiques, avec les deux premiers romans. En effet, *Matilde*, *Nina*, *Derrumbe* et *Ella* se rejoignent sur un fond de littérature sentimentale dont le ton intimiste permet une exploration de la relation amoureuse. Le couple et ses tourments sont au coeur de ces quatre romans qui constituent une série de nature sentimentale.

Le paratexte place ces deux romans, *Matilde* et *Nina*, dans une même orbite d'abord thématique (l'exploration du sentiment et ses conséquences), puis formelle (les deux romans se construisent sur des micro-chapitres) et énonciative (référence au projet énonciatif commun). *Matilde* paraît six ans avant *Nina*, publié en 2000. Les titres semblent d'emblée unir les deux romans. Chacun des deux ouvrages porte le prénom de son héroïne féminine.

La mise en parallèle paratextuelle des deux romans révèle une autre similitude troublante. Les titres laissent déjà apparaître un lignage entre les deux ouvrages que l'entrée

⁷⁰ Entretien personnel avec Daniel Guebel et reproduit partiellement avec l'autorisation de l'auteur, 2005.

⁷¹ Entretien personnel avec Daniel Guebel et reproduit partiellement avec l'autorisation de l'auteur, mai 2012.

dans le livre va confirmer. En effet, l'auteur a utilisé la même épigraphe pour border⁷² ses deux romans. Dans *Matilde*, l'épigraphe est allographe, et comme il est d'usage⁷³, l'auteur de la citation, San Gregorio, est accolé à celle-ci. Dans *Nina*, l'épigraphe est reprise mais pas le nom de son auteur, laissant la citation d'excellence⁷⁴ orpheline :

El esposo se esconde cuando es buscado para que, no siendo hallado, le busquen con más ardor; y demórase la Esposa que no le halla buscándole para que, con la tardanza, resulten ambos más deseosos y hallen en algún tiempo más plenamente lo que buscaban (Epigraphe de *Matilde* et de *Nina*).

Anonyme dans *Nina*, cette épigraphe attire l'attention puisque rien ne peut expliquer cet oubli. Le lecteur est tenté de la lire comme une citation apocryphe. Et s'il s'agissait, dès *Matilde*, d'une épigraphe autographe faussement attribuée à Saint Grégoire ? Le jeu de séduction que décrit la citation est voué à augmenter le désir des amants, et rappelle les poèmes allégoriques de Sainte Thérèse d'Avila pleins de sensualités inspirés du Cantique des cantiques. Cette épigraphe se fait l'écho d'une tradition littéraire puisque ce cantique a inspiré de nombreux textes littéraires. Lu par les religieux comme une allégorie, il symbolise l'amour entre l'homme représenté par Dieu et l'âme humaine représentée par la femme. Cette épigraphe est finalement un noyau fictionnel et narratif.

Les seuils des deux ouvrages se relient invitant le lecteur à une sorte de bifurcation, un jeu, à la manière des bifurcations borgésiennes⁷⁵. L'auteur s'amuse à dupliquer le pacte de lecture – sans pour autant créer le même horizon d'attente ; le lecteur de *Nina* n'a peut-être pas lu *Matilde* et s'il l'a lu rien n'assure qu'il reconnaîtra les échos de l'un dans l'autre – créant, ce faisant, un effet de réécriture dès le paratexte. Le récit bifurque offrant un jeu de variantes : deux trames, deux figures féminines issues d'un même noyau fictionnel.

Dans chacun des deux ouvrages, l'épigraphe devient particulièrement signifiante au fil de la lecture de l'histoire. Elle dit dans les deux cas l'accroissement du désir et l'exacerbation du sentiment amoureux dans la quête de l'autre. Cette quête s'avère tragique dans les deux romans puisque la réunion avec l'être aimé conduit systématiquement à la mort. L'épigraphe constitue à la fois le point de départ et le point culminant – véritable nœud dramatique – des histoires narrées dans les deux romans ; elle est une zone stratégique de mise en miroir des textes :

⁷² GENETTE Gérard, *Seuils*, Paris, Seuil, Collection « Essais », 1987, p. 147.

⁷³ *Ibid.*, p. 154.

⁷⁴ COMPAGNON Antoine, *La Seconde Main*, Paris, Ed. du Seuil, 1979, p. 30.

⁷⁵ Nous pensons notamment aux deux fictions « El jardín de senderos que se bifurcan » ou encore « Examen de la obra de Herbert Quain ».

Cette frange, en effet, toujours porteuse d'un commentaire auctorial, ou plus ou moins légitimé par l'auteur, constitue, entre texte et hors-texte, une zone non-seulement de *transition*, mais aussi de *transaction* : lieu privilégié d'une pragmatique ou d'une stratégie, d'une action sur le public au service, bien ou mal compris et accompli, d'un meilleur accueil du texte et d'une lecture plus pertinente⁷⁶ (...).

Le paratexte, seuil et porte d'entrée interprétative, porte le désir de filiation romanesque voulu par l'auteur. La constitution d'un nouveau paratexte aurait éloigné *Nina* de l'orbite de *Matilde*, tandis qu'un paratexte scrupuleusement identique aurait créé une dynamique de répétition plus que dédoublement ou de bifurcation des trames romanesques. Seule la constitution d'un paratexte hybride, à la fois hérité et émancipé de *Matilde*, permettait de cristalliser le dessein de l'auteur. Ce paratexte hybride est à la fois respectueux d'un schéma paratextuel établi par l'auteur et émancipé par son ajustement au nouveau roman. Le paratexte guébélien est doublement stratégique puisqu'il propose au lecteur une entrée dans le texte et permet également d'insérer ce texte dans la bibliographie de l'auteur, de lui trouver une place. Il permet alors de regrouper, de relier les textes, et devient un élément constitutif du cycle, à la fois seuil du texte et seuil de l'œuvre.

La subjectivité permet l'irruption dans *Matilde* ou le glissement dans *Nina* de nouvelles perceptions qui s'incarnent sous la forme de personnages. Dans *Matilde*, Emilio voit revenir Matilde de l'au-delà alors que dans *Nina*, l'héroïne rêve de l'homme idéal qui se matérialise et s'humanise peu à peu. Le corps du texte devient corps du personnage, la subjectivité et le langage ayant le pouvoir de construire. Cependant, ces deux mêmes éléments peuvent également déconstruire, et c'est le cas de la relation amoureuse qui se délite à cause d'une communication inopérante. En effet, les malentendus, les quiproquos et les fausses interprétations se succèdent et participent au déballage de l'espace mental. La pensée devient obsession. L'inertie du personnage, le surinvestissement de la subjectivité et le peu de descriptions spatiales contribuent à polariser les lieux de la fiction autour de l'espace mental.

Malgré des fondations communes, les deux ouvrages présentent des perspectives différentes. Le genre se trouve alors altéré par le déploiement de la subjectivité. Nul réalisme ne peut traduire cette focalisation mentale sans en déformer les contours, d'autant que cette focalisation est créatrice, elle rythme la narration et dessine de nouveaux personnages, de nouveaux espaces. Le personnage d'Emilio qui, par une mauvaise interprétation pense que Matilde est morte, plonge dans un délire duquel il n'arrive pas à s'extraire. Le retour de

⁷⁶ GENETTE Gérard, *Seuils*, *op.cit.*, p. 8.

Matilde, bien vivante, le pousse vers de nouvelles interprétations ubuesques auxquelles le lecteur assiste sans vraiment y prendre part. De même, dans *Nina*, l'irruption du fantastique n'est pas franche et ne rompt pas avec l'univers diégétique. La naissance du nouveau personnage, très onirique, vient se fondre dans l'histoire, d'autant plus que le récit a préparé son arrivée en précisant que Nina avait un don. Alors, le fantastique devient un degré de réalité qui s'insère dans le réel. Le basculement dans *Matilde* ne donne pourtant pas lieu à une irruption spectaculaire du fantastique mais imprègne l'histoire d'une atmosphère surréelle. Dans *Nina*, le fantastique s'immisce par glissements et de fait, surgit du réel. Les processus d'irruption du fantastique ne sont pas si opposés dans les deux romans, et correspondent à une pratique courante dans le fantastique et le « néo-fantastique » qui matérialise des pensées de personnages ou des théories sans bousculer l'ordre des choses comme c'est le cas dans l'univers diégétique créé par Aira.

Enfin, un tournant décisif dans le récit va différencier radicalement les deux ouvrages. Dans *Nina*, l'Histoire s'invite dans le récit et vient imprégner la relation amoureuse, à laquelle elle donne un arrière-goût dramatique. Si l'on sait que Speer renvoyait au nom de l'architecte d'Hitler, Albert Speer, qui mit son talent artistique au service de l'horreur, on ignore au départ que Nina porte également dans son nom des bribes d'histoire. Daniel Guebel s'est en effet inspiré du yiddish pour choisir le nom de son héroïne, Schloff⁷⁷ signifiant dormir. Ce recours à la langue judéo-allemande complète la caractérisation du personnage. Nina est une artiste, danseuse, sensible à la beauté et à l'expression du corps, elle est également rêveuse et se meut parfaitement dans le fantasme à partir duquel elle parvient à cristalliser, sous une apparence par la suite humaine, ses désirs. Ce personnage contraste avec Speer qui, telle une machine de guerre, domine, écrase, et contrôle sans scrupules afin de posséder l'autre, instrument de sa liberté. Dans ce panorama, Nina amoureuse se soumet d'abord par amour, puis rapidement, face à l'indifférence de Speer, se réfugie dans le rêve. Ce monde onirique représente une liberté que Speer ne pourra jamais atteindre. Speer est prisonnier (de ses pensées, de son obsession puis de son amour) et cherche ce sentiment de liberté que Nina semble porter. La quête de liberté de Speer passe par la domination de l'autre. De même, Nina, qui se trouve par la suite prisonnière de son rêve, doit lutter pour se libérer de Roberto qui, amoureux, veut contrôler sa vie. L'amour semble être le point où convergent domination, soumission et lutte pour la liberté. L'amour se dessine alors comme une métaphore de la guerre dont l'horreur

⁷⁷ Dans d'autres états du texte, l'écrivain confesse qu'il a changé le nom de l'héroïne pour Schlov, dont la phonétique rappelle le yiddish mais ne renvoie pas directement à « schloff » atténuant ainsi l'implication historique.

culmine dans la destruction de l'autre. En ce sens, Nina enceinte de Roberto, utilise une méthode artisanale pour mettre un terme à sa grossesse. De même, le roman se clôt par la mort de Speer alors que la rencontre et la réciprocité de l'amour avec Nina sont à leur apogée : « Había una nube, un principio de oscuridad dando vueltas a su alrededor, algo que tomaba forma y crecía. No supo qué era eso, pero supo que estaba muriendo, y entonces estiró la mano, y tomó la mano de Nina». (*Nina, excipit*). Le brouillard qui imprègne l'espace dans cette scène suggère l'implication de Roberto, dont la forme initiale s'apparente à un nuage et pour qui la possession passe par l'anéantissement. Et il n'est pas sans rappeler l'emploi du gaz pour l'extermination massive durant l'Holocauste.

Matilde et *Nina* constitue la première réécriture, pratique qui va, par la suite, se confirmer dans l'oeuvre de Daniel Guebel. Au-delà d'une simple reconduction, les deux ouvrages ouvrent un cycle d'écriture qui se prolonge avec trois autres romans, *Derrumbe* et *Ella*, auquel il faut ajouter également *Las mujeres que amé* (paru en 2015). Loin de faire de la reconduction une pratique qui reflète un manque d'inspiration, l'auteur s'en sert pour mener une expérimentation des procédés fictionnels : le texte, par le biais de son projet romanesque autour de *El absoluto*, devient le territoire de nouveaux enjeux fictionnels. *El absoluto* est le laboratoire de la fiction guébélienne : la matérialisation de l'espace mental de l'écrivain et le berceau de son inspiration. Dans cette perspective, la réutilisation est une partie intégrante de la poétique guébélienne. La reconduction semble être un trait fort de cette écriture qui trouve dans *El absoluto* son expansion et sa fécondité maximales.

b) *El absoluto* : roman et arborescence

L'art de la fiction guébélienne réside dans la fragmentation et la transformation. L'écriture fragmentaire s'apprécie à la vue de *El absoluto*, pièce maîtresse d'un jeu littéraire auquel se livre Daniel Guebel en extrayant des fragments, noyaux narratifs, de cette oeuvre majeure pour en faire des matrices de romans. L'expression noyau narratif s'entend en terme d'éléments significatifs d'un texte (intrigue, personnage, cadre spatio-temporel, trame, épisode d'un roman, projet énonciatif) qui s'extraient d'un ouvrage de départ pour s'inclure littéralement ou par le biais de modifications dans un ouvrage de destination (sans nécessairement en respecter le genre ou la forme de départ). L'auteur déclare: « Cuando escribí *Los Padres de Sherezade*, no me di cuenta de que lo había escrito. En el fondo, éste y otros libros vienen de una novela larga que estoy escribiendo hace años, *El absoluto*, que es

como mi zona de trabajo⁷⁸». Par un principe que l'auteur qualifie lui-même de « principe d'oxygénation », sa production se renouvelle constamment grâce à la réutilisation et à la transformation du matériel narratif. Ce principe d'oxygénation rappelle la métaphore du texte comme organisme chez Roland Barthes : « La métaphore du Texte se détache ici encore de la métaphore de l'œuvre ; celle-ci renvoie à l'image d'un organisme qui croît par expansion vitale, par « développement » [...] »⁷⁹. Ce matériel originel ou matrice se déploie en faisant naître des ramifications par sa réutilisation. En effet, la réutilisation forme la base du nouveau texte tout autant qu'elle le structure (puisqu'il s'érige sur une base commune et qu'il partage ce noyau). La réutilisation narrative place alors le texte dans l'orbite d'une totalité, elle le construit par rapport à un hors-texte qui n'est pourtant pas intertextuel mais dans l'œuvre, créant un système de résonance interne (intertextualité interne ou transtextualité qui renvoie à l'œuvre de l'auteur). L'œuvre est ainsi prise dans un processus de filiation.

À la fois récit et générateur de récit, le noyau narratif se transforme indéfiniment. *El absoluto* est le cœur de son œuvre et ne peut se lire qu'à la lumière des autres romans qu'il a inspirés. Ces romans, qui sont publiés, gravitent autour de *El absoluto* tels des satellites – des romans-satellites. L'éclatement du roman, dans un mouvement centrifuge, place l'écriture de *El absoluto* dans un cycle dans lequel l'auteur inscrit également d'autres écrits : *Derrumbe* (2008), *Ella* (2010), de veine sentimentale, un manuscrit fictif, *El caso Voynich* (2009), un recueil de nouvelles, *Los padres de Sherezade* (2008), un roman bref, *Mis escritores muertos* (2009), un recueil singulier d'éléments romanesques disparates, *La carne de Evita* (2012), un recueil d'anecdotes fictives *Genios destrozados, vida de artistas* (2013), ainsi qu'un roman inédit *Aniquilación* (qui paraîtra sous le titre de *La belleza de los difuntos*). Autant de constellations qui gravitent autour d'un roman central – roman-source – qui l'auteur veut absolu (comme l'indique son titre). Ce cycle, qui débute selon l'auteur en 2006, rassemble un quart de sa production. Ces romans s'inscrivent alors de façon particulière dans le corpus puisqu'ils fonctionnent à la fois comme un système, c'est-à-dire ensemble, mais aussi de façon autonome. Eloignés du roman-source, le devenir des ouvrages veut qu'ils s'émancipent de leur source, une autonomie relative car ils forment en fait une arborescence⁸⁰ indivisible.

⁷⁸ SASTURAIN Diego, «El amor es una máquina narrativa» entrevista a Daniel Guebel [en ligne], Eterna Cadencia, 30 novembre 2008. Disponible sur <<http://www.eternacadencia.com.ar/prensa.htm>> [consulté le 20 avril 2015].

⁷⁹ BARTHES Roland, *Le bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1984, p. 74.

⁸⁰ Se reporter à l'annexe 2, p. 332.

En effet, de façon paradoxale, les récits qui émanent de *El absoluto* sont à la fois autonomes et solidaires d'une œuvre que les romans reconstruisent, tel un puzzle, dans un mouvement centripète, en s'assemblant. L'unité que formerait alors l'arborescence s'érigerait paradoxalement sur la multiplicité et l'hétérogénéité des ouvrages qui composent le cycle :

Hace años que estoy escribiendo una novela de cierta extensión, que se llama *El absoluto*, y dentro de esa novela voy escribiendo relatos que tienen una relación especular con la narración principal, pero que funcionan de una manera autónoma – explica el escritor –. Me di cuenta de que esos pequeños relatos probablemente entorpecían la novela, y además tenían rasgos lo suficientemente autónomos para ser extraídos del cuerpo principal. Por supuesto, puede leerse eventualmente, en un sistema posterior, en relación con ese libro que aún no publiqué y que de hecho no terminé. Cada uno de esos cuentos, siendo universos disímiles, tiene preocupaciones de asuntos completamente solidarios⁸¹.

Le cycle devient alors un récit unitaire, « nullement une unité simple, mais une diversité subsumée : un ensemble varié d'événements qu'assemble, avec fermeté, un solide principe unificateur⁸² ». Ainsi, le roman *El absoluto* aurait le pouvoir de se replier sur lui-même ou de se déployer. Le déploiement permet de fait au matériel initial, qu'il soit structurel ou thématique, de muter, de se transformer au fil des romans qui se constituent ainsi en série, ou en cycle. Le principe unificateur, soit la transformation, opère comme une machine à variante et constitue l'essence du cycle. Elle dote également le cycle d'une envergure puisque chaque variante représente une « relance infinie⁸³ », autant de reflets, de mises en abyme possibles.

L'autre principe unificateur puissant semble être le thème de la transformation, au cœur de cette entreprise littéraire. À l'image des *Mille et Une Nuits*, *El absoluto* renfermerait d'autres récits qui formeraient des ramifications autour du noyau mère. Le recueil *Los padres de Sherezade* constitue l'ouvrage le plus conforme au roman-source, le plus significatif quant au thème de la transformation. Il s'agit d'une littérature qui se renouvelle alors de l'intérieur, parvenant à s'autoalimenter sans s'asphyxier, mais aussi de l'extérieur, par l'influence des récits fondateurs comme *Les Mille et Une Nuits*. Selon l'auteur, « mis libros se las arreglan para que sus partes «reboten», reflejen, y se espejen unos con otros y partes de sus partes con otras, propias y ajenas⁸⁴ ». Finalement, *El absoluto* apparaît comme l'œuvre majeure qui, par

⁸¹ FRIERA Silvina, «A veces hay que arrastrar el libro sobre las espaldas» [en ligne], Página 12, Décembre 2008. Disponible sur <<http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/4-12377-2008-12-22.html>> [consulté le 20 avril 2015].

⁸² RICARDOU Jean, *Le nouveau roman*, Paris, Seuil, Collection « Ecrivains de toujours », 1973, p. 75.

⁸³ *Ibid.*, p. 83.

⁸⁴ PABLOS Gustavo, «Busco transformar las posibilidades de la narración» [en ligne], *La voz*, Suplemento cultura, 22 janvier 2009. Disponible sur <http://www.lavoz.com.ar/Nota.asp?nota_id=483242&high=guebel> [consulté le 20 avril 2015].

l'imbrication des univers narratifs, renferme la clé d'une création infinie, sorte de mise en abyme de la fiction où chacun des romans peut donner naissance à des noyaux narratifs qui engendreront à leur tour des romans. Autant de variantes et d'univers qui s'imbriquent et font écho au roman-source.

c) La communication, nouvelle voie de création du mythe littéraire

Avant même sa publication, *El absoluto* fait déjà couler beaucoup d'encre, puisqu'il fédère (à moins qu'il ne les essaime par anticipation) des thèmes et des récits déjà présents dans l'œuvre de Daniel Guebel. Le processus d'écriture original qui entoure ce roman est exploité par l'auteur qui présente *El absoluto* comme son ouvrage le plus abouti avant sa parution. Tout d'abord, Daniel Guebel se réfère très souvent au roman lors des entrevues qu'il donne pour d'autres parutions. Il présente pour la première fois son projet littéraire dans la presse lors de la sortie de son roman *Derrumbe*, en 2008 : « Yo hace cinco años que estoy escribiendo un libro, *El absoluto*, que narra la historia de una familia de artistas geniales en Europa entre el 1700 y mediados del 1900⁸⁵ ». Le texte, encore inédit à ce jour, bénéficie d'une exposition médiatique depuis près de huit ans. Le titre, élément du paratexte que l'auteur révèle, tout comme ce bref condensé de l'histoire, vont permettre de présenter l'œuvre, de la rendre présente aux yeux d'un public que l'auteur veut séduire :

Si le destinataire du texte est bien le lecteur, le destinataire du titre est le public au sens que je viens de préciser, ou plutôt d'élargir. Le titre s'adresse à beaucoup plus de gens, qui par une voie ou par une autre le reçoivent et le transmettent, et par là participent à sa circulation. Car, si le texte est un objet de lecture, le titre, comme d'ailleurs le nom de l'auteur, est un objet de circulation – ou, si l'on préfère, un sujet de conversation⁸⁶.

Le « jeu social⁸⁷ » de l'interview sert à alimenter la communication sur ce roman que l'auteur présente comme une œuvre majeure en créant une expectation que le journaliste relaie en assurant la bonne réception et promotion du roman. Ces bribes d'information constituent un épitexte⁸⁸ public et médiatisé dont l'originalité tient à son anticipation. Le titre tout comme l'auteur participe à l'inscription de ce roman encore inédit dans le panorama littéraire. Cette

⁸⁵ VALLE Agustín J., «Daniel Guebel: escribo para alimentar mis ganas de escribir» [en ligne], Solo entrevistas, 29 Mars 2008. Disponible sur <<http://soloentrevistas.blogspot.fr/2008/03/daniel-guebel.html>> [consulté le 20 avril 2015].

⁸⁶ GENETTE Gérard, *Seuils*, op.cit., p. 79.

⁸⁷ Terme emprunté à Gérard Genette. *Ibid.*, p. 364.

⁸⁸ « Est épitexte tout élément du paratexte qui ne se trouve pas matériellement annexé au texte dans le même volume, mais qui circule en quelque sorte à l'air libre, dans un espace physique et social virtuellement illimité. Le lieu de l'épitexte est donc *anywhere out of the book*, n'importe où hors du livre (...) ». *Ibid.*, p. 346.

annonce par anticipation – ou épitexte – dévoile le projet et sa genèse. En ce sens, sa fonction est très semblable à celle du paratexte. Cette communication autour du roman constitue une sorte de fiction (ou méta-fiction) qui repose sur l'attente et le suspense de sa possible diffusion ainsi que sur son processus de création : « Como es un libro interminable, no está mal que un escritor genere su propio mito, pero me temo que lo voy a terminar. Siempre es más grande la expectativa que la realización⁸⁹ ». De plus, l'emphase mystificatrice que constitue ce discours enveloppe le roman et l'auteur d'une aura créatrice qui les lie. L'anticipation fait partie du projet énonciatif, sur un double plan narratif et commercial, et participe à la création d'un mythe. Dans l'avant-propos de son ouvrage *Mythologies*, Roland Barthes définit le mythe comme un langage. Dans son approche contemporaine du mythe, Roland Barthes souligne que « le mythe est un système de communication, c'est un message⁹⁰ ». À ce titre, son approche peut se fonder sur le système sémiologique tel que l'a érigé Ferdinand de Saussure : « On retrouve dans le mythe le schème tridimensionnel dont je viens de parler : le signifiant, le signifié et le signe⁹¹ ».

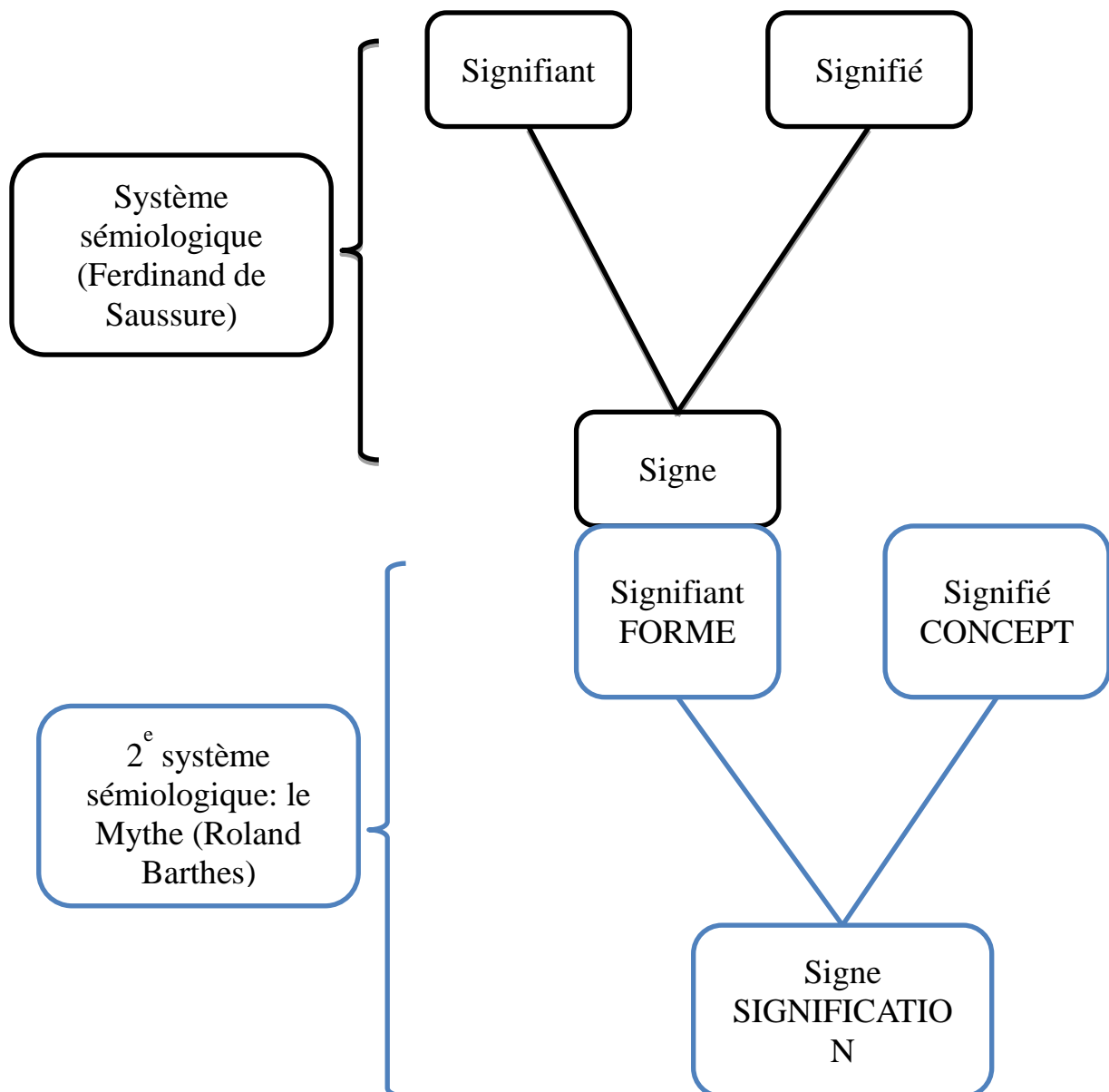
Ce système peut donc s'appliquer à toute création littéraire : le signifiant étant les mots, le signifié les idées ou concepts, et le signe, résultant des deux, étant le discours littéraire. Cependant, Roland Barthes met en lumière un système propre au mythe qui, par rapport au système sémiologique saussurien, est en décalage : « Le mythe est un système particulier en ceci qu'il s'édifie à partir d'une chaîne sémiologique qui existe avant lui : c'est un système sémiologique second. Ce qui est signe (c'est-à-dire total associatif d'un concept et d'une image) dans le premier système, devient simple signifiant dans le second⁹² ».

⁸⁹ FRIERA Silvana, *A veces hay que arrastrar...*, *op.cit.*

⁹⁰ BARTHES Roland, *Mythologies*, Paris, Seuil, « Collection Essais », 1957, p. 181.

⁹¹ *Ibid.*, p. 187.

⁹² *Ibidem.*

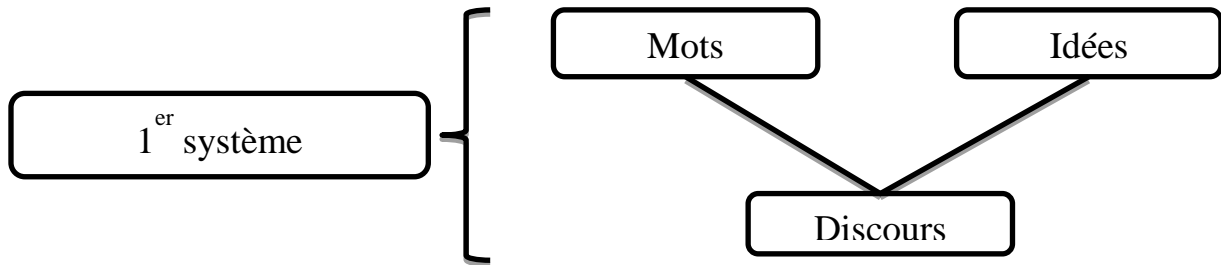


Ce second système, celui du mythe, vient s'emboîter dans le premier : le *signe* devient alors *signifiant* dans le prolongement du premier système sémiologique, et « le signifiant peut être envisagé, dans le mythe, de deux points de vue : comme terme final d'un système linguistique ou comme terme initial du système mythique⁹³ ». Ainsi, en fonction finale, Roland Barthes préfère nommer le signifiant *sens*, en revanche, en fonction initiale, il opte pour le terme *forme*. Le signifié, quant à lui, conserve l'appellation de *concept*⁹⁴. Enfin, le signe devient *signification* dans le système mythique.

⁹³ *Ibid.*, p. 189.

⁹⁴ *Ibidem.*

Par conséquent, le système sémiologique s'adaptant à toute œuvre littéraire, il est logiquement transposable à celle de Daniel Guebel. Cela étant, en est-il de même pour le système sémiologique du Mythe de Roland Barthes ?



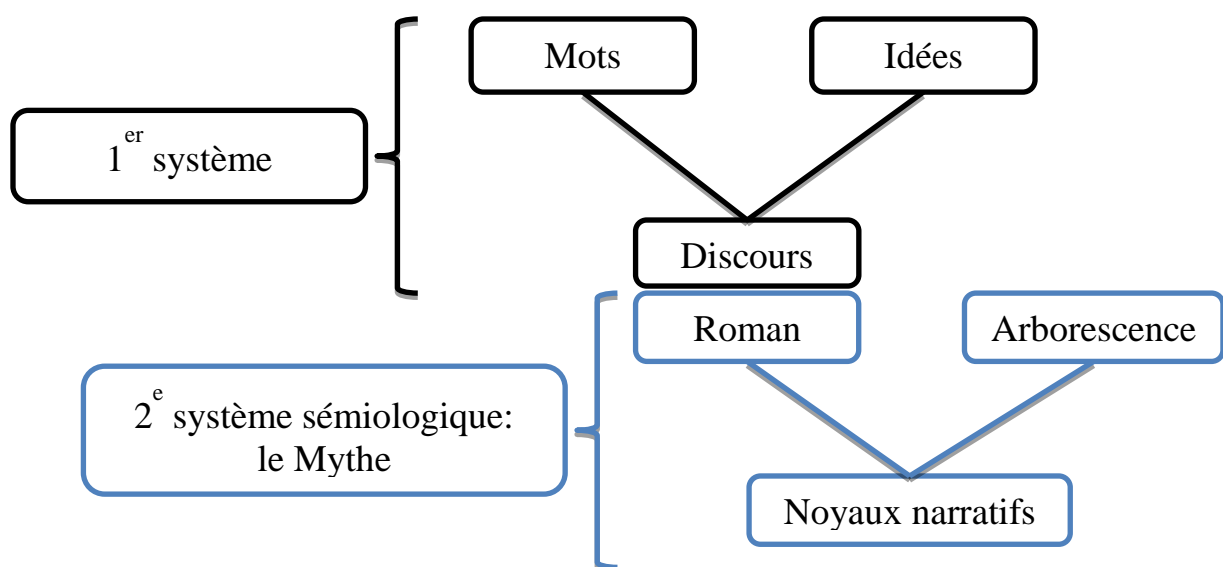
Ainsi, le système suivant serait adaptable à tout récit littéraire de Daniel Guebel, considéré ici comme unité autonome⁹⁵. De plus, Roland Barthes affirme que :

Le consentement volontaire du mythe peut d'ailleurs définir toute notre Littérature traditionnelle : normativement, cette littérature est un système mythique caractérisé : il y a un sens, celui du discours ; il y a un signifié, qui est le concept de littérature ; il y a une signification, qui est le discours littéraire⁹⁶.

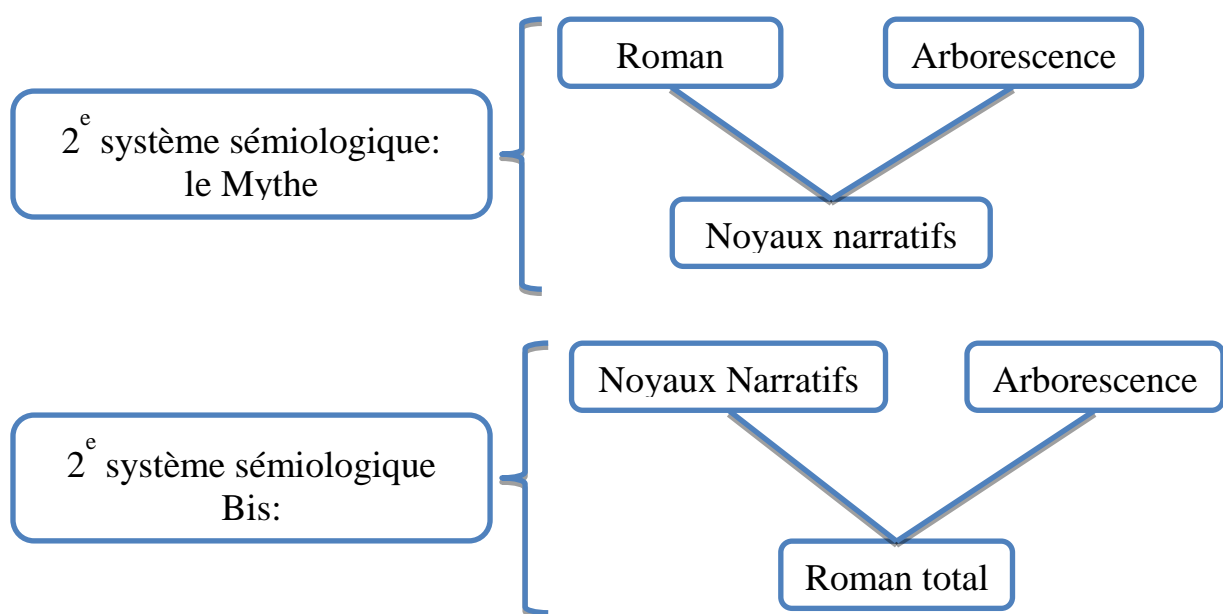
Le second système, dit mythique, auquel la citation fait référence, dévoile une potentialité mythique inhérente à chaque ouvrage qui remet, de fait, en question la pertinence d'une transposition du système mythique à tout récit. Néanmoins, l'architecture littéraire singulière de l'œuvre de Guebel dessine un système mythique original.

⁹⁵ On entend par unité littéraire autonome tout ouvrage considéré indépendamment de l'œuvre.

⁹⁶ BARTHES Roland, *Mythologies*, *op.cit.*, p. 208.

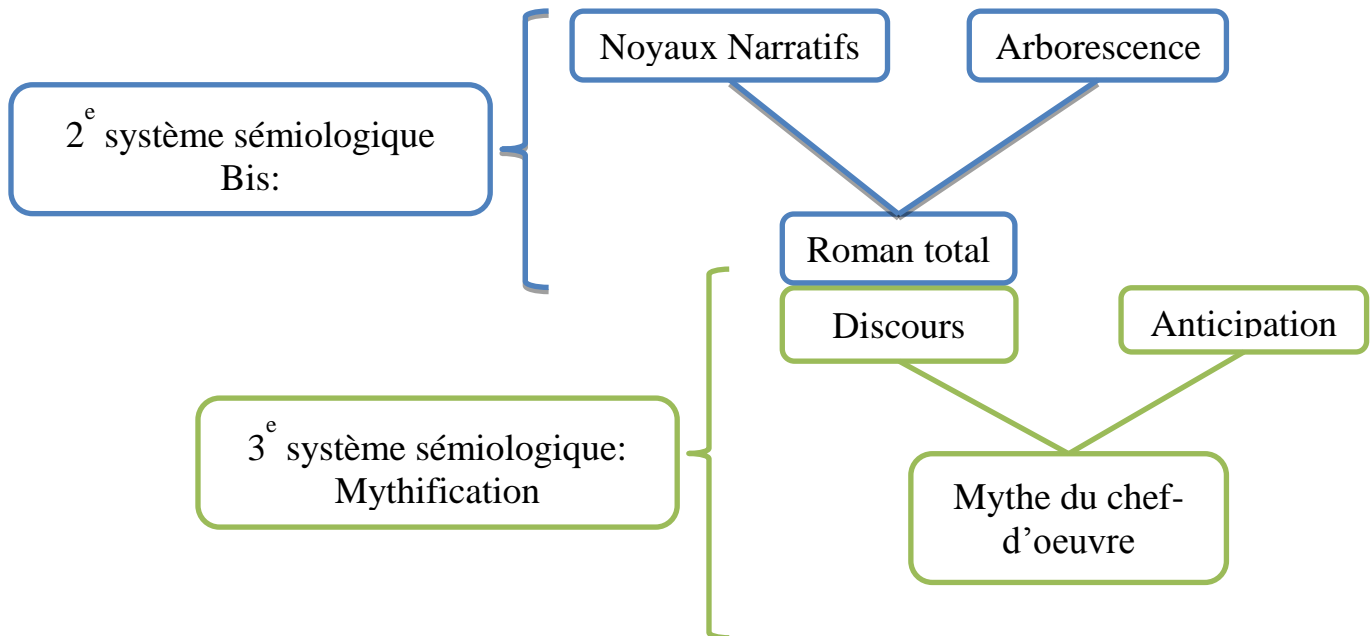


En effet, dans ce second système, qui découle du premier système sémiologique, le discours littéraire alors signe devient signifiant : « ce qui est signe (total associatif d'un concept et d'une image) dans le premier système, devient simple signifiant dans le second⁹⁷ ». Le roman ne devient qu'une simple forme envisagée dans une arborescence, comme concept littéraire, qui aboutira à l'édification d'une architecture littéraire propre constituée de noyaux narratifs, fragments de texte qui s'extraient de l'œuvre source pour se constituer en ouvrage. De plus, ce système mythique s'enrichit d'une illusion voulue par l'auteur. L'absence de publication de *El absoluto* pendant que sont publiés les romans-satellites laisse penser que les noyaux narratifs, gravitant au cœur de cette arborescence, donnent naissance à *El absoluto* alors qu'en réalité, tous émanent de l'écriture première qui n'est autre que le manuscrit non publié.



⁹⁷ *Ibid.*, p. 187.

Ce système sémiologique bis, que nous appellerons « illusion mythique », conduit à l'édification d'un troisième système mythique.



L'absence de publication de *El absoluto* conduit d'abord à son appauvrissement, le roman se vide et devient discours. Ce discours anticipé est relayé par les moyens de communication. Il participe à la création mythique de cet ouvrage qui se constitue dès lors comme chef d'œuvre. L'absence de publication devient une stratégie de communication, elle est secondée par la double anticipation que met en scène l'auteur. D'une part, l'épitéxte médiatisé anticipe sur la publication prochaine du roman, et d'autre part, la parution de chaque ouvrage qui compose l'arborescence soumet le public à un jeu littéraire dont l'auteur tire les ficelles.

Daniel Guebel dote son ouvrage d'un discours, d'une histoire. Cette genèse rend présent *El absoluto*, elle renvoie au projet énonciatif. L'auteur construit un discours autour de son roman, et ce discours oral, relayé ensuite par la presse, est une partie constitutive de l'ouvrage inédit. À ce titre, ce discours antérieur devient un élément du livre qu'il annonce, bien qu'il en soit extérieur. Il s'agirait alors d'un paratexte ou d'une préface externe, puisque « lorsqu'un écrivain prend l'initiative, ou saisit vigoureusement l'occasion d'une interview pour adresser au public un message qui lui tient réellement à cœur, ce genre peut

fonctionner, je l'ai dit, comme un avantageux substitut de préface⁹⁸ ». La référence au mythe se prolonge dans différentes interviews: « Tal vez estoy publicando estos libros para generar ese mito que me permita publicar una novela un poco anómala como *El absoluto*. Igual creo que como operador estratégico y maquiavélico de mi propia carrera soy un desastre⁹⁹ ». La publication des romans, avant celle de *El absoluto*, au même titre que les entrevues de l'auteur, participe de la construction d'un mythe. Cette anticipation éditoriale, à visée didactique, permet la publication d'un roman, que son auteur juge hors norme. L'auteur devient alors stratège et dévoile son fort désir de reconnaissance. Certes, il doit vendre son livre, en faire la promotion mais ce faisant il se vend aussi par le biais de ses entrevues. Le mythe est alors double : la création du mythe de l'écrivain et celle du mythe du chef-d'œuvre. Les deux étant intimement liées puisqu'elles dépendent l'une de l'autre. Le récit renvoie inlassablement à son auteur et inversement, dans un jeu de réciprocité. L'auteur annonce pendant près d'une décennie la venue de ce récit décisif et par là même sa consécration, dont le récit devient le reflet.

d) Quand la publication devient un (en)jeu

Le cycle de *El absoluto* renferme un sous-cycle qui le dépasse chronologiquement puisque la veine sentimentale, initiée avec *Matilde* en 1994, compte également *Nina* (1998), *Derrumbe* (2008), *Ella* (2010) et *Las mujeres que amé* (2015), comme nous l'avons vu précédemment. Ainsi, dans les deux derniers romans se condensent deux cycles d'inspirations, celui de *El absoluto* et celui du caractère sentimental de la narration. On comprend alors que l'arborescence qui se structure autour de *El absoluto* n'est pas sans lien avec l'œuvre antérieure de l'auteur, et qu'elle s'y inscrit également. *El absoluto* représente un seuil qui lie écritures antérieures et futures. Ce roman aurait pour rôle de révéler par sa publication l'ampleur du jeu littéraire et de l'édifice qu'il construit. Roman-source, il est le révélateur des romans-satellites qui gravitent autour de lui et forment l'arborescence. Cependant, devant l'absence de publication du roman-source, ces romans-satellites sont voués à jouer un rôle de premier plan dans la production de l'auteur. En effet, ils semblent autonomes alors qu'en réalité, ils participent d'un jeu littéraire qui regroupe la production d'une décennie. Cet essaimage, auquel l'auteur fait tout de même référence lors d'entrevues, comme nous l'avons vu, servirait-il à sublimer le roman-source ?

⁹⁸ *Ibid.*, p. 361.

⁹⁹ FRIERA Silvina, *A veces hay que arrastrar...*, *op.cit.*

Ainsi, le cycle de *El absoluto* adopterait une forme pyramidale avec, à sa base, des livres ayant pour vocation de soutenir, de sublimer l'œuvre finale (soit le sommet de la pyramide) mais qui, comme la forme pyramidale l'indique, se placeraient dans l'ombre du roman-source après sa publication. Ainsi, les romans formant la base seraient des manuscrits (bien qu'ayant été publiés et ayant bénéficié d'une exposition médiatique), dans le sens où ils ne représenteraient qu'un préalable au roman final, œuvrant pour l'élévation, la sublimation de ce dernier. Ces romans, qui forment la base d'un édifice littéraire, annoncent le roman qui dans un double mouvement les engendre et les contient.

La chronologie¹⁰⁰, qui pourrait offrir une première approche de l'œuvre, est pourtant trompeuse. L'écriture de *El absoluto* est antérieure à celle des autres romans formant le cycle, voire simultanée, si l'on considère que certains noyaux narratifs ont été développés en parallèle de l'écriture du roman-source. Cependant, la publication des autres romans qui constituent le cycle brouille les pistes car pour le lecteur non avisé, ces publications donnent l'illusion d'une écriture postérieure, alors qu'il n'en est rien. Également antérieur à la parution des romans constituant le cycle, *El absoluto* représenterait de fait le manuscrit qui renfermerait le quart de la production de l'auteur. Le roman devient alors une zone d'expérimentation. Ainsi, pourquoi ne pas penser *El absoluto* comme le brouillon d'un roman voué à l'absence de publication puisqu'il est déjà contenu dans les romans qui le précèdent?

La question de la primauté des romans-satellites sur le roman-source, ou inversement, reste entière dans la mesure où l'absence de publication alimente les conjectures. On peut alors se demander si la publication de *El absoluto* subordonnera les romans-satellites qui, d'emblée, le reconnaîtront comme la pièce unificatrice de l'arborescence. Il apparaît alors clairement que la publication n'est pas le seul élément qui permette aux romans-satellites de définir le roman-source comme tel. Dans l'arborescence qui se dessine, la place de *El absoluto* semble incontestable et incontestée (aucune stratégie ni aucun mouvement ne nous permettent de dire que d'autres romans pourraient figurer comme élément tutélaire). Les propos de l'auteur participent de la construction de ce mythe littéraire en présentant *El absoluto* comme la pièce maîtresse de son jeu littéraire, mettant ainsi le roman en exergue par rapport aux romans-satellites :

Si el humor y la ironía empiezan «en casa», el escritor es el primero en burlarse del mito que está construyendo desde que viene anunciando, en cuanta entrevista le hacen, que hace más de seis años viene trabajando con una zona de

¹⁰⁰ Se reporter à l'annexe 3, p. 333.

experimentación, una novela llamada *El absoluto*, cuyo título impresiona tanto que «sólo queda retroceder», de la que se desprenden muchos de los últimos libros que ha publicado¹⁰¹.

De même, cette volonté d'anticiper la parution, tout en la remettant toujours à plus tard, participe pleinement de la formation de l'édifice dans le sens où l'essaimage permet aux romans-satellites de se mouvoir entre sublimation et assujettissement. De plus, certains textes ou fragments publiés une première fois vont ensuite être publiés dans *El absoluto* sous une forme identique pour certains et enrichie pour d'autres. Le lecteur sera alors confronté à deux statuts du texte, comme cela se produit avec l'œuvre borgésienne :

On pourrait encore évoquer le cas de certains textes (en prose ou en vers) publiés une première fois, de 1946 à 1948, dans la rubrique « Museo » de *Los Anales de Buenos Aires*, une deuxième fois dans la section homonyme de *El hacedor* et une troisième fois dans *Antología personal*, passant ainsi peu à peu du statut de « textes apocryphes » à celui de « textes borgésiens »¹⁰².

La publication de *Los padres de Sherezade*, si elle est suivie de celle de *El absoluto*, ne doit pas sembler être une réédition. La question de la publication devient alors un enjeu majeur (est-elle profitable ou dommageable ?) puisqu'elle déconstruirait le mythe littéraire érigé depuis une décennie, qu'elle subordonnerait au récit fondateur les romans-satellites et qu'enfin, elle laisserait aux jugements de critiques littéraires ainsi privés de leur « objet de critique », ce projet aussi personnel que titanesque. Après *Six personnages en quête d'auteur* – Pirandello – ce sont les critiques qui sont en quête d'œuvres à commenter chez Daniel Guebel.

2. L'arborescence : une expérimentation architecturale, étude de *La carne de Evita*

La première réception va être celle des romans-satellites qui deviennent alors les premiers intertextes. Daniel Guebel choisit, par le biais de *La carne de Evita*, mais également par celui de toutes les autres pièces de l'arborescence qui l'ont précédé (du point de vue de la publication), de nous faire entrer indirectement dans son roman *El absoluto*. Finalement, les romans-satellites forment les intertextes qui conduisent au roman-source. C'est en tout cas la voie tracée pour le lecteur. Néanmoins, ces intertextes sont fictionnels puisqu'ils participent

¹⁰¹ FRIERA Silvina, *A veces hay que arrastrar...*, *op.cit.*

¹⁰² LAFON Michel, « Les aventures de la mise en recueil », dans : *Tigre*, n° 5 La nouvelle II Grenoble, Ellug, Février 1990, p. 171.

d'une mécanisation du roman-source. En dévoilant l'existence de *El absoluto*, par le biais des médias, tout autant qu'en publiant les romans-satellites, c'est toute une machinerie littéraire qui se met en place : une mise en dynamique romanesque.

En effet, ces ouvrages, qui annoncent le roman-source et y renvoient sont autant d'échos ou même de récits qui façonnent le roman avant sa parution. S'agit-il, une nouvelle fois, d'un procédé abyssal ? Certainement, mais à l'inverse d'une expansion du noyau vers les satellites (macro-histoire vers des micro-récits), ou mise en abyme qui « multiplie ce qu'elle imite ou, si l'on préfère, le souligne en le redisant¹⁰³ », le procédé s'inverserait, rejoignant la mise en périphérie (micro-récits vers macro-histoire) développée par Jean Ricardou dont les *Mille et Une Nuits* représente le modèle par antonomase. Alors, les micro-récits ou romans-satellites concourraient à reconstruire la macro-histoire, soit *El absoluto*. Le mécanisme qui entoure ce projet énonciatif est tel qu'il nous permet d'envisager les deux procédés agissant simultanément. Il s'agirait d'une mise en abyme de fragments du roman qui prendrait appui sur la mise en périphérie des roman-satellites. Ce procédé permettrait une mise en roman originale, donnant l'illusion d'une périphérie qui construit le centre.

La mise en abyme du roman n'a pas pour fonction de doubler la lecture, ce qui constituerait un appauvrissement mais de l'enrichir. Le caractère inédit du roman (ce point aussi peut-être nuancé selon la communication qu'en fait l'auteur) fait disparaître cette mise en abyme. Elle se concrétisera pour le lecteur dès la publication de *El absoluto*. Cette publication signifiera aussi la concrétisation du roman, sa consécration, puisque la machinerie littéraire dévoilée révélera l'édifice et l'artifice sur lesquels il repose (bien qu'en réalité cet édifice émane de lui) : l'arborescence dont il est la pièce maîtresse. Cet édifice-artifice joue avec la critique et avec la figure du lecteur.

La carne de Evita se trouve à la croisée du roman source et d'un autre roman de Daniel Guebel, *La vida por Perón*, dont le recueil s'inspire également. Dans *La carne de Evita*, l'architecture s'invite d'abord comme thème puisque deux romans brefs renvoient explicitement à l'architecture durant le péronisme. De plus, l'ouvrage lui-même présente une architecture singulière puisqu'il se compose d'éléments disparates – soit de deux romans brefs « La infección vanguardista », « Monumentos », d'une pièce de théâtre « La patria peronista » et d'une nouvelle « El libro negro » -. Dans *La carne de Evita*, Daniel Guebel revient sur le

¹⁰³ RICARDOU Jean, *Le nouveau roman*, op.cit., p. 49.

péronisme en questionnant ses fondements, en extrayant ses incohérences et en poussant à l'extrême son idéologie pour une démythification absolue. L'architecture accompagne paradoxalement un processus de déconstruction – politique, littéraire, mythique – dont la réécriture théâtrale se fait l'écho.

a) Du roman-scénario (*La vida por Perón*, p. 119-139) à l'écriture dramatique (« Patria peronista », *La carne de Evita*)

La réutilisation du roman *La vida por Perón* pour la rédaction de ce premier acte de « La patria peronista » ne fait aucun doute puisque plusieurs pages ont été recopiées de façon identique. L'auteur précise d'ailleurs ce lien hypertextuel: « Parte del primer acto es una canibalización de parte del monólogo antiperonista de Rafael en esa novela ». Le passage transposé représente trente pages du roman contre vingt-sept pages dans la pièce. Par conséquent, un travail de sélection et d'adaptation ont été indispensables. Cependant, la forme discursive du roman, qui rappelons-le était préalablement un scénario, le disposait particulièrement bien à une transformation ou transposition en pièce de théâtre. Ainsi, dans certains passages, hormis le découpage du texte et les ajouts, seule une réécriture théâtrale, soit le passage d'un discours rapporté à un discours direct, a été nécessaire. Alors, nous nous intéresserons plus précisément aux choix et ajouts de l'auteur qui témoignent d'un désir comique même si, le passage dans le roman n'était pas exempt d'humour. Le travail de l'auteur a donc consisté à accentuer les traits comiques. D'ailleurs, l'auteur précise que « « *La vida por Perón* » es una pequeña puesta en abismo de actuaciones que los personajes hacen para persuadir políticamente a los otros. La eficacia superior de la actuación determina el nivel de persuasión, así que, en algún momento, se tenía que desprender Perón como un gran actor ». Dans le roman, l'action du commando permet, en effet, de persuader la famille d'accéder à leur demande et de faire don du corps d'Ignacio au nom du péronisme. Dans la pièce, le même procédé est donc utilisé, mais il semble travesti. Certes, Perón apparaît comme un personnage grandiloquent dans la pièce, cependant, il cherche auprès de Pepe, représentant des jeunesses péronistes, la persuasion que le péronisme lui survivra.

« La patria peronista » est une comédie qui, de fait, utilise différents recours pour parvenir au rire du spectateur. L'*incipit* de la pièce nous installe dans l'Espagne franquiste. Le lecteur comprend que la rencontre entre Pepe, représentant des jeunesses péronistes, et Perón a lieu durant le long exil de l'ex-président, qui a duré près de dix-huit ans entre 1955 et 1973, date de son retour au pouvoir en Argentine. Dans la pièce l'ambiance espagnole doit se laisser

apprécier visuellement par le spectateur. Un portrait de Francisco Franco assure donc ce rôle. Le reste du décor est minimaliste, reflétant le dénuement dans lequel se trouve Perón durant cette période. La description du décor est suivie par celle du personnage de Juan Domingo Perón :

Un hombre con una media negra en la cabeza y vestido con ropa de cajetilla de la década de los cincuenta (moño pajarita, camisa blanca, saco a cuadros, pantalones anchos y amplios, atados a la altura del ombligo por un cinturón de cuero negro, zapatos de cuero blanco con puntera negra), está de espaldas al público, con los brazos extendidos sobre un anaquel bajo la biblioteca a medias acuclillado. No se discierne si está haciendo gimnasia o fuerza para tirarse un pedo. El hombre detiene su movimiento descendente cuando escucha una voz femenina que lo llama, estirando las vocales de su apodo de manera irritante y estridente. (« La patria peronista », *La carne de Evita*, p. 107)

Cet *incipit* met en évidence plusieurs ressorts du comique présents dans cette pièce. Tout d'abord, le costume de Perón est celui d'un homme démodé comme figé dans les années cinquante, voire même déguisé tant le gouffre temporel entre ses éléments vestimentaires et le contexte (début des années soixante-dix) est important. La description vestimentaire donne au personnage un aspect comique renforcé par la gestuelle. De plus, pour parfaire cette ouverture qui nous amène vers le burlesque et l'humour d'une comédie qui donne d'emblée le ton, une voix féminine nasillarde utilise un surnom pour interpeller Perón. Les personnages et la gestuelle vont en grande partie porter le comique. Enfin, en présentant le personnage de Perón dos au public, le choc comique est d'autant plus déconcertant pour le spectateur pour qui le contraste va fonctionner comme un motif burlesque. La décadence de l'ancien chef d'état en exil va devenir un motif grotesque.

L'animalisation de Perón, en début d'acte, qui renifle par deux fois son interlocuteur comme un animal tapi dans sa tanière, reflète bien la condition de cet homme exilé, en marge du pouvoir et de la réalité argentine. Écarté du pouvoir, il perd tout prestige et feint d'être encore le même homme politique aux yeux de son visiteur :

PERÓN va hacia su escritorio, se sienta, pone una hoja en la maquina de escribir y empieza a tipear. Al mismo tiempo, lee lo que escribe.

PERÓN: Que-ri-dos com-pa-ñe-ros de las or-ga-ni-za-cio-nes....

Entra PEPE. («La patria peronista», *La carne de Evita*, p. 109)

Perón fait croire qu'il se met au travail, action qui contraste avec son oisiveté initiale. Il joue à être lui-même en s'inventant dans un jeu d'acteur qui doit refléter sa position. Ce jeu dans le

jeu, puisque Perón personnage surjoue son rôle, donne au spectateur le triste spectacle de la déchéance du personnage qui en devient risible :

PERÓN : Adelante, compañero, adelante. Termino este encabezado y ya estoy con usted. Or-ga-ni-za-cio-nes ar-mad...Bueno, sigo después. Descanse, compañero. («La patria peronista», *La carne de Evita*, p. 110)

Perón, à la vue de son interlocuteur, feint de rédiger un texte dont les destinataires sont les organisations armées qu'il contrôle depuis l'exil. D'ailleurs, le texte relaie ainsi l'évolution politique du péronisme puisque « armadas », symbole du péronisme durant l'exil remplace « syndicales » qui renvoie au premier péronisme (1945-1955). De plus, ce terme reflète toute la violence qui s'empara de la vie politique argentine depuis que les militaires contrôlèrent, sous prétexte de maintenir l'ordre public, la vie politique et sociale. Perón fut écarté du pouvoir par le coup d'état, fomenté par le général Aramburu, du 16 juin 1955 (Révolution Libératrice). Depuis cette date, Perón tenta de contrôler à distance la politique argentine en utilisant les jeunesses péronistes dont certaines factions se radicalisèrent : « los montoneros ». Les tensions sociales furent particulièrement fortes en Argentine à la fin des années soixante. Le « Cordobazo », soulèvement organisé par des étudiants et des ouvriers le 29 mai 1969, en est l'illustration. Il se termina par une répression sanglante du gouvernement militaire qui craignait de voir se propager cet élan révolutionnaire. Dans ce contexte, et face à l'utilisation de techniques de lutte antissubversive par le gouvernement, un groupe plus radical des jeunesses péronistes, soutenu par Perón depuis l'exil d'où il commandait les opérations, commença à avoir un protagonisme croissant.

De même, pour renforcer son appartenance aux jeunesses péronistes, l'auteur choisit de donner à son personnage un nom de guerre, ce qui n'était pas le cas dans *La vida por Perón* :

PEPE: Me llamo Pepe, mi General.

PERÓN: Pepe, ¿es nombre o es apodo?

PEPE: Es un nombre de guerra. Los que estamos en la resistencia popular usamos nombres de guerra, mi General. («La patria peronista», *La carne de Evita*, p. 111-112)

Sur scène se rassemblent tous les héritiers du péronisme : les jeunesses péronistes armées qu'il ne tardera pas à renier, puisqu'il condamnera cette organisation dès son retour au pouvoir en 1973, les obligeant à vivre dans la clandestinité ; Isabel et López Rega qui échoueront dans la permanence de l'idéologie.

Le contexte politique s'invite très tôt dans ce premier acte qui va, de fait, faire dialoguer discours politique et discours burlesque. Parmi les ajouts de l'auteur, certains font référence à la culture populaire créant ainsi un décalage entre l'homme d'état et les références qu'il cite. En effet, parmi ces références, Perón a recours à des personnalités de la télévision :

PERÓN: Pepe. ¡Pepe, como Pepe Marrone! ¿Le molesta si le digo Pepitito? Pero venga, no se sienta obligado a permanecer acá como si estuviera viendo al Papa, Pepe. Puede hablar, opinar... Aunque sea al pepe... («La patria peronista», *La carne de Evita*, p. 112)

Cette référence à l'acteur et humoriste argentin, José Marrone, dont le surnom était Pepe Marrone dégrade le portrait de Perón par l'irruption de la culture populaire. De plus, le jeu de mots et l'allitération basés sur la prononciation de l'occlusive « P » des mots Pepe, Papa ajoutent à cette réplique un caractère burlesque. D'ailleurs, le surnom possède cette vertu humoristique dans la pièce : de « Chabela » (nom de scène d'Isabel quand elle dansait au cabaret) à « Pochito » en passant donc par Pepe ou « Pepitito ».

De la même façon, Perón se sert d'une figure populaire de l'époque pour décrire Isabel. En effet, il fait allusion à Isabel Sarli, sulfureuse actrice argentine, sex-symbol des années cinquante et soixante. Il fait référence à des films sensuels dans lesquels elle aurait joué. Cette énumération prête à rire tout comme les titres des films qui sont sans équivoque :

PERÓN: [...] Tiene fiebre uterina, como Isabel Sarli en una de esas películas... ¿Era *Fiebre...Carne...Fuego...La hora de los hornos?* Ya no me acuerdo. [...] («La patria peronista», *La carne de Evita*, p. 115)

Cet ajout, puisque le reste de la réplique de Perón est repris du roman, montre le désir de l'auteur d'établir un contraste visant à ridiculiser Perón. En effet, la référence populaire pourrait, pour un homme dont idéologie, pour ne pas dire le mythe, repose sur la masse populaire, refléter sa proximité avec le peuple. Néanmoins, la culture populaire est ici dégradée par la référence à l'érotisme. Enfin, la série filmographique à laquelle Perón fait référence témoigne de sa bonne connaissance du genre. Cette filmographie nous permet toutefois de dater le contexte de la rencontre entre Perón et Pepe. En effet, *Carne* et *Fuego* sortent en 1968 tandis que *Fiebre* sort en 1972. Par conséquent, nous pouvons dater cette rencontre entre 1972 et le retour de Perón en Argentine soit en juin 1973. La date de cette rencontre renforce l'aspect comique qui émanait du costume de Perón dans l'*incipit*. Perón tente de faire revivre un passé glorieux avec lequel il est en décalage. D'autre part, cette énumération revêt un double caractère comique. Certes, l'ex-président semble connaître parfaitement la filmographie d'Isabel Sarli mais il transforme un documentaire politique

argentin *La hora de los hornos*, de Fernando Ezequiel Solares, sorti en 1968 et lui donne un caractère sensuel. En effet, pris dans l'énumération, le titre du documentaire prend une toute autre connotation s'appuyant de plus sur le champ lexical de la chaleur sur lequel les titres jouaient.

De plus, le caractère sensuel d'Isabel est renforcé par le personnage lui-même qui tend vers la provocation. Isabel, qui tente de rejouer avec son mari le passé glorieux de l'ancien couple présidentiel en se glissant dans des vêtements et en arborant une coiffure qui rappellent Evita, n'est pourtant qu'une copie dégradée de l'ancienne première dame par sa bêtise et sa vulgarité. En effet, la rencontre avec le jeune Pepe reflète bien le personnage :

PERÓN: Chabela, dejá de decir pavadas y saludalo al compañero, que es uno de los integrantes de esa juventud maravillosa que puebla todos los confines de nuestra patria.

ISABEL ¿Cuál?

PERÓN: Argentina, Chabela. ¿Cuál va a ser?

ISABEL: Hola, Pepe, *enchanté*.

(«La patria peronista», *La carne de Evita*, p. 112-114)

Les répliques d'Isabel ne manquent pas de souligner sa futilité et concourent à donner une image caricaturale qui renvoie à des critiques exprimées pendant ses années de mandat. Cette image est renforcée par le mépris qu'éprouve Perón pour elle et qui se déverse dans ce premier acte sous la forme d'injures. Isabel s'illustre par son décalage – elle oublie le pays dont elle sera par la suite présidente, salue Pepe en français, porte les vêtements d'Eva : « PERÓN: Qué le pasa, Pepe? ¿Le molestó verla a Chabela vestida con las ropas de mi difunta esposa? » . Isabel joue un rôle dans cet acte, elle tente d'être celle qu'elle n'est pas, seulement sa superficialité et sa vulgarité la trahissent et la renvoient à sa condition. Les deux protagonistes – Perón et Isabel – pratiquent l'art du leurre, l'un essaye de rejouer sur scène le vieux rôle qui était le sien dans la politique argentine quand l'autre tente de se fondre dans la peau d'une autre comme le confirmeront par la suite les actes 2 et 3. Néanmoins son rôle de séductrice la distingue radicalement d'Evita qui jouit, par la mythification, d'une dimension presque biblique :

ISABEL va hacia PEPE, visiblemente provocativa. Está envuelta en un toallón de baño que apenas la tapa. PEPE afecta un aire indiferente, casi marcial.

ISABELITA: Qué cosa, nene, me sacaste de la ducha...

PEPE: Perdóneme. No era mi intención.

ISABELITA: Olvidate, papi. ¿Qué querés tomar? ¿Tecito? ¿Cafecito? ¿Un cortadito liviano? ¿Un matecito? ¿Te chupetearías algo...fuerte? ¿Te bajo la caña...Pepe? Te hacemos un sanguchito... ¿Triple?

PEPE: [...] lo que usted me sirva estará bien, señora.

ISABEL se pone el dedo índice en la boca y lo chupa como si fuera una bombilla.

(«La patria peronista», *La carne de Evita*, p. 124-125)

Dans cette scène, Isabel est appelée Isabelita comme le montre le changement dans la didascalie, ce qui rappelle le surnom d'Eva Perón, Evita. Ce changement surprenant ne concerne que ce passage de la pièce puisque par la suite, la didascalie se réfèrera à elle en la nommant par son prénom. On peut certes y voir une étourderie de l'auteur pris dans l'élan de l'écriture. Cependant, il est curieux de noter que l'ajout du suffixe dresse un parallèle entre Isabelita et Evita, qui affectueusement a bénéficié du même apport. Il est vrai qu'à l'instar d'Evita dans la propagande du régime, l'aspect maternel est mis en avant dans ce passage par le biais des petits noms – «joven», «nene», «papi» – qu'elle donne à Pepe. La gestuelle dont nous fait part la didascalie confirme la provocation explicite alors que le discours était, quant à lui, resté implicite. La vulgarité déguisée de son discours, dont la valeur connotative révèle un érotisme latent relayé par la ponctuation, en fait un contre-modèle d'Evita.

Le personnage d'Isabel est fortement caricaturé pour mettre en évidence son caractère superficiel, stupide et séducteur, ce qui en fait un puissant générateur de situations comiques. Son action au sein de ce premier acte l'illustre puisque cette dernière tente, en vain, de servir une boisson à Pepe. Ce comique de situation génère des va et vient sur scène ainsi qu'un impitoyable manège puisque Perón n'a de cesse de la rappeler à l'ordre. La contradiction va alimenter ce premier acte puisque Perón passe tout l'acte à réclamer une boisson qu'il déconseille à Pepe de consommer. L'absurde s'invite alors et avec lui, un flot de nuances comiques porté par des situations à la limite du non sens.

De son côté, Perón est l'instigateur de ses blagues qui se font aux dépens de Pepe et renforce le caractère informel de la rencontre qui sombre progressivement dans le sketch :

PERÓN: [...] Venga, quiero decirle algo acá, en secreto, entre nosotros.

PEPE se acerca.

PERÓN: Agachate, pibe. Así, ahí está bien. ¿Tenés buenas uñas, de guitarrero? ¿Sabés tocar una vidala, rascar un fusil?

PEPE: Me las arreglo, mi General.

PERÓN: Ah, muy bien compañero. Eso me va a ser muy útil. Póngase a mi espalda, ahora. Como si me estuviera custodiando. Así perfecto. Ahora, rásqueme la espalda, Pepe, que tengo un sarpullido que me está volviendo loco. Debe de ser el calor. No soporto el clima de España ni al papanatas de Franco.

PEPE: ¿Así está bien?

PERÓN: Perfecto. Ahhh...Así...Así... («La patria peronista», *La carne de Evita*, p. 119-120)

Dans ce passage, l'effet comique est amené progressivement et tout concourt dans un premier temps à éconduire Pepe et le spectateur. D'un point de vue spatial, la création d'un espace intimiste, sorte d'aparté entre les deux hommes propice à l'échange et au secret, comme l'annonce Perón, contribue également à l'effet comique. De plus, l'allusion à l'arme renvoie aux jeunesses péronistes armées auxquelles il adressait son faux courrier et de fait, donne l'impression que l'échange qui va suivre va être décisif. En effet, nous savons que les jeunesses péronistes ont perpétré de nombreux attentats et, l'habileté de Pepe pour manier les armes dont Perón se réjouit construit un leurre. Comme précédemment, ce comique de situation se prolonge puisque Perón ne cache pas son plaisir qui pourrait d'ailleurs s'apparenter à un plaisir sexuel :

PERÓN: [...] Un poquito más abajo, así...

PERÓN: [...] Sí...Sí...Acelera...

PERÓN: [...] Dale, querido... («La patria peronista», *La carne de Evita*, p. 121)

Ces démonstrations jouissives viennent entrecouper le texte et le teintent d'un caractère particulier. En effet, Pepe et Perón jonglent entre une conversation politique sur l'avenir du péronisme et cette gestuelle comique, qui consiste à gratter le dos de l'ancien président, tout cela entrecoupé par les gémissements de ce dernier. Cette situation comique ôte toute crédibilité à la conversation. De la même façon, le comique est également assuré par la conversation puisque c'est le leader du mouvement péroniste qui demande à un jeune militant ce qui va advenir du péronisme. Cette thématique carnavalesque du monde à l'envers se reflète dans les deux personnages qui sont très contrastés. Le discours burlesque, qui prend le pas sur le discours politique, permet de distinguer l'homme de pouvoir, garant du mythe, de l'homme de l'exil, ombre démythificatrice. D'ailleurs, le personnage de Perón pose un regard sur le péronisme des premières années dans *La vida por Perón* : « decidí convertir Argentina en un país productor de espectáculos a gran escala: un país de artistas. Con los pocos recursos

con los que contábamos, puse a trabajar al Estado: el país fue el escenario de una ópera y me situé en el centro de la escena » (*La vida por Perón*, p. 131). La patrie devient le lieu du mythe, espace que Perón transforme de façon romanesque. La vie politique se fictionnalise, elle devient un récit romanesque qui ressemble à un spectacle. Le *storytelling* témoigne de cette approche et Daniel Guebel l'illustre dans «Los monumentos » qui retrace, tel un roman, le péronisme à travers l'architecture. Si le temps passé avait la grandeur d'un opéra, le spectateur assiste ici à la farce, cela étant, Perón occupe toujours le devant de la scène mais à la place du bouffon. Pepe se distingue par son sérieux quand Perón joue les bouffons en maniant jeux de mots et sketches. Le décalage entre les personnages est également relayé par la jeunesse de ce militant qui est né après la mort d'Evita et n'a donc pas connu le péronisme des années glorieuses. Son militantisme s'appuie donc sur les récits de ses proches, base de l'édifice mythologique. Dans cet acte se joue le futur du péronisme : si le spectateur-lecteur assiste à la comédie péroniste, c'est finalement la tragédie argentine qui se laisse entrevoir.

b) Les personnages : une métonymie du futur de l'Argentine

Tout au long de ce premier acte, le leader péroniste fait preuve d'amnésie et de sénilité. Le spectateur ne compte plus le nombre de fois où Perón a demandé à son interlocuteur où ils en étaient de la conversation : p. 115 « ¿De qué hablábamos, compañero ?, puis p. 116, p. 129 ou encore p. 131. De même, par trois fois, il demande à Pepe la raison de sa venue :

PEPE: No sé, mi General. Usted mandó pedir que un compañero en representación de la juventud...

PERÓN: ¡Ah, sí, sí, me había olvidado! Yo quería...El legado, ¿sabe Pepe? Tenemos que hablar de la herencia, de la sucesión. Ya no soy un pibe, sabe. Y en cualquier momento...

[...]

PERÓN: [...] Lo que es mío debe volver al pueblo...

Entra ISABEL abruptamente, con aspecto amenazante.

ISABEL: ¿Pero de qué hablás, che, Pocho?

PERÓN: De política, mujer.

ISABEL: Ah, me pusiste tan nerviosa con el tema de tu salud que ni siquiera me acordé de prepararle un tecito a este muchacho. [...] («La patria peronista», *La carne de Evita*, p. 116-117)

Le spectateur apprend donc la raison de la venue de Pepe, représentant des jeunesses péronistes. La question de l'héritage intéresse Isabel qui fait une entrée en scène brutale. En effet, le legs de Perón au peuple provoque la réaction d'Isabel qui se fonde sur un quiproquo. Perón parle d'héritage politique quand Isabel y voit l'ombre de l'héritage monétaire. Ce thème se prolongera dans le troisième acte puisqu'elle essaiera de soutirer à Evita ressuscitée le numéro du compte suisse de l'ancien couple. Elle sera pourtant son héritière puisqu'elle lui succèdera, soutenue par López Rega, dont le texte fait également mention à plusieurs reprises. Ces deux personnages, que Perón injurie dans ce premier acte et pour lesquels il n'a aucun respect – il présente Isabel comme un prix qu'il aurait remporté, faisant d'elle un vulgaire trophée, quant à López Rega, il met en doute sa sexualité – vont être pourtant désignés par Perón pour porter le péronisme après sa mort. Si Isabel apparaît comme une femme d'intérieur, López Rega serait le valet au service de Perón :

PERÓN: [...] ¿Lo conocés a Lopecito? ¿Sabés quién es?

PEPE: Sí, mi General. El cabo José López Rega. Su valet personal. Su sirvienta. Respecto de él, los compañeros de la juventud mantenemos serias diferencias...

PERÓN: Lopecito tiene una memoria prodigiosa. Se acuerda hasta de dónde están los pomos usados de la pasta que uso para fijarme la dentadura postiza [...] («La patria peronista», *La carne de Evita*, p. 121-122)

Les ajouts de l'auteur sont, dans ce passage, très révélateurs. En effet, le premier ajout qui diffère du texte de départ révèle un désaccord entre les jeunesses péronistes et López Rega, élément d'une importance capitale pour un homme qui se dit vouloir préparer sa succession et la survie de son mouvement. Cependant, ce qui se dégage de cet ajout, qui finalement échappe complètement au personnage, est que Perón n'a pas préparé sa sortie définitive de la scène politique. La mémoire est appréhendée, dans la pièce, sous l'angle de la pérennité du mouvement péroniste après la disparition de son dirigeant. Perón apparaît dans la pièce, comme un personnage dépendant tant politiquement, puisque tout le péronisme repose sur Eva Perón, que personnellement, puisque López Rega et Isabel l'assistent. Par rapport au roman, la pièce met davantage l'accent sur cette inertie politique :

Mi consuelo, de noche, es encerrarme en mi escritorio. ¿Sabe qué hago ahí, muchacho?, me dice. Escribir cartas para la posteridad, libros doctrinales, verdades peronistas, bases y puntos de partida para la acción política, le digo. [...] ¿Sabe qué hacen Isabel y Lopecito, todas las noches, mientras yo me encierro en mi escritorio? (*La vida por Perón*, p. 124)

¿Sabe qué hacen Isabel y Lopecito mientras yo me paso las noches acá en mi escritorio, escribiendo cartas, formulando conceptos doctrinarios, creando las

bases y los puntos de partida para la actualización política? («La patria peronista», *La carne de Evita*, p. 122)

Ces deux passages semblent, à première vue identiques. Cependant, alors que dans le roman, Rafael tente de deviner ce que fait Perón enfermé le soir, dans la pièce, c'est Perón lui-même qui le révèle. Cette réutilisation propose toutefois une variante. Alors que dans le roman, Rafael parle de « acción política », dans la pièce Perón lui, utilise les termes « actualización política », paronomase qui met en évidence l'inertie, l'impuissance de Perón que le mot action contredisait. La fin de la pièce éclaire d'autant plus cette impuissance qu'elle présente un Perón assujetti à la figure d'Evita. En effet, Perón, qui voit Pepe s'écarter du péronisme (ce dernier lui demande des ajustements et des changements idéologiques), tente de le réorienter en lui octroyant le droit de voir Eva. Le corps d'Eva devient l'instrument capable de pérenniser le péronisme et de rendre le pouvoir à Perón. Perón fuit le discours politique, pour cela, il se retranche dans le discours burlesque ou utilise l'arme propagandiste péroniste, Evita. Perón tente, par ce recours, de cerner son interlocuteur :

PERÓN: ¿Vos la conociste a la Eva?

PEPE: Cuando murió yo todavía no había nacido. Pero la tengo bien presente, mi General. Yo y todos mis compañeros.

PERÓN: ¿Y cómo?

PEPE: Por sus fotos, por los noticieros, por sus discursos. Por el recuerdo de los grandes logros de la Fundación Eva Perón. («La patria peronista», *La carne de Evita*, p. 127)

La réalité de Pepe se base sur un mythe passé qu'il a érigé en modèle. Le souvenir et la mémoire collective permettent au mythe de se transmettre. Pepe est donc un vecteur du péronisme qu'il transmet, comme tous ceux de sa génération qui vivent dans le souvenir mythique du premier péronisme : « Pero es el texto central, la obra de teatro «La patria peronista» el que [...] aprovecha para burlarse de los clichés en torno a la militancia juvenil¹⁰⁴ ». Les jeunesses péronistes sont critiquées, leur engagement se rattache à un passé glorieux auquel elles n'ont même pas participé. Le quatrième acte, va dans ce sens éclairer les positions de Pepe.

En effet, Pepe représente la branche de gauche du péronisme qu'Evita, issu du peuple, incarnait. Le péronisme porte cette scission dès ses débuts : elle est fille du peuple et lui militaire. Perón incarne un péronisme plus à droite, tendance qui va se confirmer lors de son

¹⁰⁴ TOMAS Maximiliano, *Peronismo...*, op.cit.

retour au pouvoir en 1973 puis par sa succession politique puisqu'Isabel et López Rega, créateur de la *Triple A* poursuivront dans cette voie. D'ailleurs, le roman comme la pièce au travers d'une anecdote improbable, soit la rencontre et l'amitié entre Eva Perón et Eva Braun concourent à une analogie entre Perón et Hitler basée sur les ressemblances d'une part entre les deux femmes et d'autre part entre Hermann Goering et López Rega. La fin de l'anecdote sur Evita en Allemagne se termine par une chute dans le comique. Eva Perón ramène de sa mission secrète en Allemagne une recette de cuisine. Pepe fait remarquer savamment à Perón que cette rencontre paraît improbable puisque Perón arrive au pouvoir quand le régime d'Hitler est tombé et avec lui son leader. Devant la réalité historique, Perón s'en prend à López Rega qui apparemment serait derrière la manipulation du discours. Le premier acte se termine donc sur Perón dénonçant les manipulations de López Rega qui apparaît alors comme la tête du nouveau péronisme. La fin de la pièce dévoile toute l'ambiguïté de Perón face à ce représentant des jeunesses péronistes. En effet, Perón a besoin des jeunesses péronistes pour retrouver le pouvoir en Argentine mais il veut s'en écarter. Pour cela, il feint de traiter son hôte avec respect mais ne cesse de lui faire des blagues et se joue de lui dans des situations toujours plus comiques. De plus, Perón évite ou détourne tout discours politique. Finalement, la scission est prononcée quand Perón distingue Peronisme et Evitisme. En communiant avec le corps sans vie d'Eva, Pepe confirme son attachement Evitiste, ainsi que l'attachement de sa génération. Tout le distingue alors de l'espace et des personnages : la maison dans l'Espagne franquiste, Perón, Isabel, López Rega. Sa communion avec la mort n'est que le préambule de ce qui attend sa génération à la veille du retour de Juan Domingo Perón.

c) L'architecture dans *La carne de Evita* (2012)

L'architecture semble être un élément thématique et fédérateur dans cet ouvrage singulier. L'écriture de *La carne de Evita*, dont la composition est surprenante, a nécessité sept années et s'est réalisée en plusieurs temps de rédaction :

Primero comencé con "La patria peronista" y lo abandoné, no sabía cómo seguir. Luego, en algún momento, mi amigo Claudio Barragán me contó la historia de un escultor que fundó una Unidad Básica Peronista en Nueva York. A partir de allí salió "La infección vanguardista", donde se narra la deriva imposible del artista por satisfacer un pedido que Perón no termina de formular. De allí se desprende "Monumentos", como un manual de estética peronista y como una lectura del peronismo como religión oriental. Mientras leía información periodística sobre Eva Perón para aplicarla a "Monumentos", me encuentro con el relato de uno de sus choferes que cuenta que ella lo mandó a levantar pobres de las paradas de los colectivos y llevarlos a sus casas usando los coches de los ministros, y de allí sale

"El libro negro". "La patria peronista" lo terminé después de "Monumentos", pero no sé si antes o después de "El libro negro". [...] Así que el mosaico es una secuencia¹⁰⁵.

La connexion entre les parties de cet ouvrage semble éclairer le tout. En effet, cette série se constitue autour d'un roman *La vida por Perón*, qui inaugure le projet énonciatif autour du thème politique péroniste, mais également par le biais de la réutilisation : d'un texte, comme c'est le cas pour la rédaction de la pièce de théâtre « La patria peronista », ou d'un article, pour « Monumentos », et « El libro negro ». Enfin, l'anecdote joue également un rôle crucial puisqu'elle est à la base de la rédaction de « La infección vanguardista » et « El libro negro ». Comme le précise l'auteur l'agencement de l'ouvrage a pris corps progressivement et s'est érigé en une séquence, soit une suite ordonnée. Cette suite dont l'ordonnement a une importance cruciale n'est pas sans rappeler l'arborescence autour de *El absoluto*.

En effet, l'association de ces parties pourtant dissemblables forme grâce à l'ordonnement, la distribution des récits et la forme de chacun d'eux une construction romanesque originale. Cette fascination de l'auteur pour l'architecture rappelle d'autres romans comme *Matilde*, où il était question de construire un monument funèbre à partir du rêve du protagoniste (construction de l'onirisme) ou encore dans *Nina*, où les pensées obsessionnelles du personnage formaient une architecture subjective implacable (construction de la subjectivité). D'ailleurs, ce projet énonciatif avait guidé le choix du nom du protagoniste, Speer, qui était l'architecte d'Hitler. Le parallèle entre ce personnage et cet architecte dont le travail était d'incarner le régime de la terreur sous les traits de la nouvelle Berlin pourrait être le point de départ de cette quête architecturale que Daniel Guebel prolonge, au-delà du thème, dans la forme de son ouvrage.

Le projet architectural de Daniel Guebel commence dès le paratexte. La couverture¹⁰⁶ s'inspire de la scène centrale du tableau de Sandro Botticelli intitulé *Naissance de Vénus*, 1485. Une Vénus mythologique, dont les traits sont ceux d'Eva s'élève au dessus du coquillage qui lui a donné naissance. À sa droite, un couple aux traits également reconnaissables, puisqu'il s'agit d'Isabel et Juan Domingo Perón, souffle sur la Vénus. Cette transformation des visages pour illustrer le livre nous permet de dresser un parallèle entre l'œuvre de Botticelli et l'ouvrage de Daniel Guebel. Il se dégage une grande féminité de la Vénus, de même qu'une pudeur puisqu'elle cache ses attributs avec sa main et sa chevelure. À

¹⁰⁵ Entretien personnel avec Daniel Guebel et reproduit partiellement avec l'autorisation de l'auteur, mai 2013.

¹⁰⁶ Daniel Guebel a participé à la création de cette couverture.

l'origine, la Vénus est le symbole de l'innocence, de la pureté et elle est très souvent associée à la Vierge Marie. En effet, Vénus se trouve à la jonction entre la religion catholique, dont les scènes de nu disent l'origine ou le péché et la tradition des dieux païens. Cela étant, dans cette composition, certains éléments mettent en relief son caractère sensuel. En effet, le coquillage, symbole de fécondité, est souvent associé à la sexualité. Le mouvement dans la composition semble également confirmer cette lecture sensuelle. Le couple à droite a les jambes entrelacées dans la composition de Botticelli, de même l'ondulation dans la chevelure de la Vénus éveille le désir. Enfin, la beauté de cette Vénus dit l'idéalisation et la sensualité charnelle typique de la renaissance Florentine. Néanmoins, son regard mélancolique dans le tableau du maître (ce qui n'est pas le cas sur la couverture de *La carne de Evita*, l'auteur ayant préféré une Vénus souriante) contraste avec le regard lascif des Vénus peintes a posteriori. De même, ses proportions douteuses (la longueur de son cou, la proportion de son buste, son épaule tombante) la présente comme une idéalisation féminine, une femme gracieuse, inaccessible. Une relecture de l'œuvre au XIX^{ème} siècle en a fait le symbole de la féminité retenue, néanmoins, la sensualité et les rondeurs de cette Vénus l'ont convertie en un objet destiné à assouvir le désir de l'homme. La Vénus, figure féminine par antonomase, est porteuse d'une ambivalence, à la fois maternelle – voire biblique – par sa douceur, féminine par sa beauté et provocatrice par la sensualité qui s'en dégage.

Dans ce sens, elle représenterait bien le cheminement d'Eva dans cet ouvrage. La figure d'Eva constitue le thème central de cet ouvrage comme invite à le penser cette couverture dont on a volontairement écarté le personnage à la gauche de la Vénus. Enfin, la Vénus Eva porte les marques de sa macabre histoire. Symbole de féminité avec sa chevelure et sa blondeur, son corps porte pourtant les marques de l'embaumement représentées par des cicatrices, de même qu'il reflète la maltraitance subie par des morceaux de chairs déchirés. Malgré cela, elle semble figée dans une grandeur intemporelle, les fleurs rappelant les louanges mais également l'hommage fait à sa dépouille dans les rues de Buenos Aires, un flot de fleurs lancé depuis les édifices s'abattant sur le cortège funéraire. Dans le même sens, le visage ne conserve aucune rancœur de la maltraitance passée, son sourire semble inaliénable. L'importance du corps d'Evita est soulignée dès le paratexte, ce corps ambigu mythifie et démythifie. L'ambivalence traverse également tout l'ouvrage, comme le souligne le commentaire de l'auteur :

La carne de Evita se ocupa de las posibilidades del cuerpo de una mujer que asumió dimensiones míticas: de santa a prostituta, de agente nazi a benefactora, de objeto de repudio y asco a objeto de deseo¹⁰⁷.

L'ambivalence du corps, de la représentation de cette figure mythique donne également lieu à une ambivalence du discours mise en évidence dans « La patria peronista ». D'ailleurs, ce principe est explicité dès la dédicace « El peronismo da para todo » d'Antonio Cafiero. Ce corps se charge d'une dimension catholique « es nuestra Virgen Maria », dimension que l'œuvre de Botticelli portait en germe dans sa représentation de la Vénus et qui est profanée chez le peintre florentin comme chez l'auteur argentin. Dans « El libro Negro », qui clôt l'ouvrage, l'auteur explique le glissement qui s'opère quant à la représentation d'Eva : « « El libro negro » trasmuta la carga religiosa de la figura de Evita en pasión erótica y propone una última metáfora al imaginar su entrega al pueblo como una entrega sexual¹⁰⁸ ».

Dans le même sens, Copi met en scène et désacralise Evita dans *Eva Perón*¹⁰⁹ pièce publiée en 1969. Nombreux sont les auteurs qui se sont intéressés à la thématique péroniste et qui n'ont pas hésité à la questionner à la lueur de la fiction. Maximiliano Tomas, recense : « Rodolfo Walsh, David Viñas, Germán Rozenmacher, los hermanos Lamborghini (Leónidas y Osvaldo), Néstor Perlongher, Tomás Eloy Martínez, Ricardo Piglia, Osvaldo Soriano, Jorge Asís, Guillermo Saccomanno, Abelardo Castillo, Rodolfo Fogwill, Martín Caparrós, Carlos Gamerro, Carlos Godoy¹¹⁰ ».

« La patria peronista » entretient une ressemblance avec *la pièce* de Copi. En effet, outre la thématique qui occupe la pièce de Copi et qui apparaît aussi dans le troisième acte de la pièce de Daniel Guebel, soit l'intrigue autour du compte Suisse et de l'héritage de Perón, le ton critique et vulgaire qui se dégagent des deux pièces semble également être un point commun. De plus, Perón apparaît comme un personnage impuissant dans les deux pièces. Chez Copi, Perón souffre d'une migraine et chez Guebel, il est sénile : « EVITA [...] Le vas a entregar todo el petróleo a los yanquis para comprarte portaaviones. ¡Andá a esconderte bajo la cama, cobarde, cagón! ¡Siempre viví sola, así que también puedo morirme sin vos! Termino la Comedia. Impotente!¹¹¹ ».

¹⁰⁷ GIMÉNEZ Eduardo, *Evita...*, *op.cit.*

¹⁰⁸ FERNÁNDEZ Felipe, «El cuerpo peronista» [en ligne], *La Nación*, 18 mai 2012. Disponible sur <<http://www.lanacion.com.ar/1473196-el-cuerpo-peronista>> [consulté le 23 avril 2015].

¹⁰⁹ COPI, *Eva Perón*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora, 2nda edición, 2007.

¹¹⁰ TOMAS Maximiliano, «Peronismo, ficción y realidad» [en ligne], *La Nación*, 14 mai 2012. Disponible sur <<http://www.lanacion.com.ar/1473015-peronismo-ficcion-y-realidad>> [consulté le 23 avril 2015].

¹¹¹ *Ibid.*, p. 72.

Enfin, la désacralisation d'Evita semble en apparence plus acerbe dans la pièce de Copi, où elle apparaît en fine stratège, feignant le cancer pour assurer sa mythification posthume. Un passage de la pièce de Copi attire l'attention par la ressemblance qu'il entretient avec la trame de « El libro negro » :

Ustedes me dejaron caer sola hasta el fondo de mi cáncer. [...] Cuando iba a las villas miseria y distribuía fajos de billetes y dejaba todo, mis joyas y mi auto y hasta mi vestido, y me volvía como una loca, desnuda, en taxi mostrando el culo por la ventanilla, me lo permitieron¹¹²

Dans la nouvelle de Daniel Guebel, qui clôt l'ouvrage, l'auteur pousse le don de soi au-delà de ce que Copi l'avait imaginé dans *Eva Perón*. Dépossédée de tout ce qui est matériel dans la version de Copi, Eva se sacrifie davantage chez Guebel, faisant don de sa personne. Dans Copi, Eva déclarée morte prend la fuite et son corps est remplacé par celui de l'infirmière que l'on travestit afin de souligner sa ressemblance avec la première dame : « Evita sale. IBIZA acuesta el cuerpo de la ENFERMERA sobre el baúl y le pone una peluca. IBIZA sale¹¹³ ». Le travestissement du corps n'est pas sans rappeler le thème principal du roman de Guebel, *La vida por Perón*.

L'auteur explique sa démarche en ces termes :

Karen Cervera: ¿« El libro negro » en *La carne de Evita* es el planeta negro de la teoría pitagórica de *El absoluto*?

Daniel Guebel: No lo descartaría, pero mi punto de referencia era más bien esa clase de libros que florecían luego de la caída de un régimen, y que se titulaban así. Hay libros negros del comunismo, del stalinismo, del nazismo, etc. Y también, por supuesto, tenemos en Argentina un libro pomposamente titulado «Libro negro de la segunda tiranía » (la segunda sería la de Perón, y la primera la de Juan Manuel de Rosas). « El libro negro » lo pensé como una especie de breve condensación de los elementos distribuidos a lo largo de los textos anteriores, condensación y cierre, con una prosa falsamente lujosa, que atravesará la abyección y en un proceso helicoidal se transubstanciará en mística peronista.

Ce « libro negro », à visée polémique, renvoie au roman bref « Los monumentos » dans lequel il est question de l'édification d'un Taj Mahal noir en l'honneur de l'impératrice. Ce monument projete un reflet les nuits de pleine lune, qui participe d'une survivance de l'impératrice. Ainsi, ce reflet contribue à la mythification mais aussi à la pérennité du souvenir :

¹¹² *Ibid.*, p. 79.

¹¹³ *Ibid.*, p. 83.

En el centro de ese complejo había una laguna donde, en las noches de luna llena, palpitaba el reflejo del Taj Mahal : un Taj Mahal de color negro. Uno era el monumento que Shah Jahan elevo en recuerdo de la mujer amada ; el otro, el sueño periódico que desde su tumba Mumtaz proyectaba sobre el sueño de la vida. (« Monumentos », *La carne de Evita*, p. 102).

Ce « libro negro » pourrait représenter, à défaut d'avoir pu ériger un monument à sa gloire, l'ombre que projette Evita depuis sa tombe en cette fin d'ouvrage. Le cheminement romanesque d'Evita – de sainte à mythe puis prostituée – traduit toute l'ambivalence de cette figure controversée.

L'architecture devient, pour un régime politique comme pour la mémoire, une forme qui incarne dans la réalité de la ville, du territoire et qui, de ce fait se charge de pouvoir et de significations. Ce thème entretient d'ailleurs un lien étroit avec la mort puisqu'il pérennise la représentation dans un présent sans cesse actualisé. Pour Guebel comme pour le péronisme, l'architecture de l'utopie a un nom : c'est le mythe. Si l'architecte d'Hitler était le bâtisseur de la terreur (référence à *Nina*), alors l'architecture du péronisme tendrait à bâtir un mythe. D'ailleurs, dans « La infección peronista » l'architecture ne se concrétise pas, elle devient le reflet d'une politique utopique qui, par conséquent, se matérialise par la ville utopique péroniste. Juan Domingo Perón et Eva, dans *La vida por Perón* et *La carne de Evita*, portent le péronisme dans leur chair. La couverture et le titre de l'ouvrage, *La carne de Evita*, vont dans le même sens puisque le corps devient le point de fuite où convergent le fanatisme, le mythe, et l'horreur. Dans « Monumentos » le récit de la profanation du corps d'Evita renvoie à un régime déchu, mutilé en la personne de sa représentante. D'ailleurs, cette problématique a déjà été exploitée dans *La vida por Perón*, roman dans lequel le corps du président argentin devenait le territoire d'enjeux politiques. L'absence de concrétisation des projets architecturaux participe de la transplantation de l'idéologie péroniste de la pierre à la chair. Alors, le corps devient l'édifice où repose le mythe.

d) Le recueil : une architecture romanesque ?

D'un point de vue formel, les diverses pièces de l'ouvrage qui pourtant composent un ensemble harmonieux ressemblent à une orchestration littéraire. Pour Roland Barthes, le texte est d'ailleurs «une partition d'un nouveau genre » tant elle sollicite le lecteur¹¹⁴. Daniel Guebel, quant à lui, évoque le lien entre son ouvrage et la musique :

¹¹⁴ BARTHES Roland, *Le bruissement...*, *op.cit.*, p. 76.

Karen Cervera : ¿Funciona el libro como una orquestación literaria, de ahí el lienzo con la música y *El absoluto*?

Daniel Guebel : Supongo que sí. No sé nada de música, pero por algún lado leí que el procedimiento central de una sinfonía es "abrir" con un tema musical, desplegarlo a lo largo de todo su desarrollo sonoro, y cerrarlo al final, transfigurado. Así que imagino que algo de eso habrá influido en mi manera de escribir esos textos, ligado a la figura que da nombre al libro. Son las apariciones de Evita en sus distintas encarnaciones las que enlazan las partes¹¹⁵.

Depuis *Derrumbe*, roman écrit en écoutant du jazz, en passant par *El absoluto* dont les héros au fil du siècle cherchent l'accord musical parfait, la musique n'a de cesse de s'inviter dans la prose guébelienne. Cet ouvrage représente donc, selon l'auteur, une symphonie qui tendrait à transfigurer le sujet initial. « La infección peronista » constitue donc le premier mouvement de cette symphonie dont le but est de livrer le thème. « Los monumentos » retrace le mythe péroniste à travers les projets de monuments qui ont ponctué l'histoire du péronisme sans jamais se concrétiser. Le troisième mouvement de la symphonie, le menuet, partage avec « La vida peronista » la légèreté autant dans la forme théâtrale que dans le ton burlesque. Cette comédie vient, il est vrai, adoucir l'ensemble de l'ouvrage. La communion finale de Pepe avec le corps d'Evita, dans « La patria peronista », présage d'une fin surprenante que « El libro negro » vient confirmer. L'auteur souligne d'ailleurs le caractère transgressif de cette dernière partie. Cette mosaïque de récits qui s'accorde et forme un ouvrage si singulier est surtout une mosaïque de genre – comme le rappelle la quatrième de couverture. Daniel Guebel explique ainsi son choix :

Es una simple cuestión de extensión. « La infección vanguardista » da cuenta de la lucha por la perfección estética y la imposibilidad derivada de la forma en la vida de una persona; « Monumentos » atraviesa los ciclos de la estatuaría y la estética peronista encarnados en sus protagonistas (Perón, Evita, Isabelita); ambos parecen dos novelas condensadas. En cambio, « El libro negro » se limita a un par de escenas¹¹⁶.

La condensation permet de distinguer le roman bref de la nouvelle. En effet, le roman bref se distingue de cette dernière par son extension interne, c'est à dire les possibilités de déploiements qu'offre le récit. L'ouvrage forme un tout original, sorte d'objet littéraire non identifié, qui se compose de récits de genres différents. Cependant, certains critiques n'hésitent pas à employer le terme de roman pour se référer à cet ouvrage à la fois singulier par son originalité et pluriel par les parties et formes qui le composent : « La otra novela – que merece llamarse así a pesar de estar compuesta por tres relatos y una obra de teatro – es *La*

¹¹⁵ Entretien personnel avec Daniel Guebel et reproduit partiellement avec l'autorisation de l'auteur, mai 2013.

¹¹⁶ Entretien personnel avec Daniel Guebel et reproduit partiellement avec l'autorisation de l'auteur, mai 2013.

carne de Evita de Daniel Guebel¹¹⁷ ». Pour Nathalie Piégay-Gros la définition du roman est semée d'embûches tant son indétermination est grande. Néanmoins, elle se risque à distinguer quelques caractéristiques propres au roman. D'abord, son écriture en prose, puis sa longueur « par sa longueur [...] il se distingue de la nouvelle ou du conte¹¹⁸ ». Enfin, elle précise son caractère fictif de même que ses vastes thématiques « Aucun sujet n'est exclu du roman et la modernité s'attachera même à en faire par excellence le genre qui n'as plus besoin de sujet¹¹⁹ ». Cela étant, dans son approche du roman, Nathalie Piégay-Gros révèle le caractère protéiforme du roman qu'elle érige en sous-catégories « roman policier, roman noir, roman d'amour, roman d'aventures, roman poétique¹²⁰[...] ». Cette distinction en sous-catégories renvoie fréquemment au thème du roman et plus rarement à sa forme. Est alors roman, tout récit fictif, écrit en prose, étendu et reconnu comme tel (soit par les maisons d'édition soit par le lecteur). Mais que sait-on finalement des formes que peut prendre le roman ? Et dès lors, peut-on considérer cet ouvrage si singulier comme un roman ? Dans *L'art du roman*, Milan Kundera dévoile sa vision du roman lors de son entretien avec Christian Salmon :

Christian Salmon : Je voudrais que l'on revienne à la question de l'unité d'une composition. Vous avez défini *Le livre du rire et de l'oubli* comme « un roman en forme de variations ». Est-ce encore un roman ?

Milan Kundera : [...] Ce qui lui enlève l'apparence d'un roman, c'est l'absence d'unité d'action. On a du mal à imaginer un roman sans elle. Même les expérimentations du « nouveau roman » sont fondées sur l'unité d'action (ou de non-action). Sterne et Diderot s'amuse à rendre cette unité extrêmement fragile. [...] Néanmoins ce prétexte, cette « boîte », est nécessaire pour que ce roman soit ressenti comme roman ou, au moins, comme parodie de roman. Pourtant, je crois qu'il existe quelque chose de plus profond qui assure la cohérence d'un roman : l'unité thématique. Et il en a d'ailleurs toujours été ainsi. [...] Vous savez, l'histoire du roman a pris le chemin qu'elle a pris. Elle aurait pu en prendre aussi un autre. La forme du roman est liberté quasi illimitée. Le roman durant son histoire n'en a pas profité. Il a manqué cette liberté. Il a laissé beaucoup de possibilités formelles inexploitées¹²¹.

Dans le même sens, Nathalie Piégay-Gros souligne la « puissance protéiforme du roman et son infinie capacité de renouvellement¹²² », cela dit, le lecteur ignore si cette « puissance protéiforme » concerne le genre ou la forme du roman (ou les deux). Le roman paraît illimité

¹¹⁷ QUINTÍN, « Dos novelas peronistas » [en ligne], Perfil, 27 mai 2012. Disponible sur <<http://lalectoraprovisoria.wordpress.com/2012/05/27/dos-novelas-peronistas/#more-20594>> [consulté le 23 avril 2015].

¹¹⁸ PIEGAY-GROS Nathalie, *Le Roman*, Paris, Flammarion, « GF Corpus Lettres », 2005, p. 15.

¹¹⁹ *Ibidem*.

¹²⁰ *Ibidem*.

¹²¹ KUNDERA Milan, *L'art du roman*, Paris, Gallimard, Collection « Folio », 1986, p. 101-102.

¹²² PIEGAY-GROS Nathalie, *Le Roman*, *op.cit.*, p. 13.

comme genre alors pourquoi ne le serait-il pas sur le plan formel ? Milan Kundera souligne l'unité comme caractéristique première du roman, cependant, il rappelle la grande liberté de sa composition. Cette liberté de composition rompt avec la forme linéaire du roman traditionnel et l'installe, tout comme le postmodernisme l'avait déjà entrepris, dans la fragmentation. L'éclatement formel de *La carne de Evita* participe de son hétérogénéité quand le thème central rassemble l'ouvrage autour de son orbite. De plus, notre expérience en tant que lecteur de roman nous invite à appuyer cette hypothèse puisque l'agencement de l'ouvrage (de même que son processus d'écriture) concourt à créer une forte impression d'unité, voire de continuité. Tout semble méthodiquement agencé pour faire de cet ouvrage un roman, ou du moins, pour questionner sa forme. D'abord, il semble évident que cette composition était une forme en attente de définition. Seul Quintin a affronté la difficulté de nommer une telle composition, les autres critiques préférant mettre en avant cette originalité en citant simplement l'hétérogénéité de l'ouvrage. La musique joue dans ce sens un rôle important car elle dote l'ouvrage d'une ligne musicale. De même, l'architecture semble être également un thème fédérateur puisqu'il unit la thématique à la structure de l'ouvrage. Il serait aisé, dans un premier temps de faire de cet ouvrage une parodie de roman, prolongeant ainsi le caractère burlesque de la pièce de théâtre qui occupe son centre.

Christian Salmon conclut son entrevue avec Milan Kundera en extrayant un trait définitoire de l'écriture du romancier « La composition polyphonique qui unit les éléments hétérogènes dans une architecture [...] ¹²³ ». De la même façon, cette forme-archétype pourrait s'appliquer à cet ouvrage, de même qu'à de nombreux ouvrages qui participent de l'arborescence autour de *El absoluto*. Les parties – du roman et/ou de l'arborescence – forment une polyphonie qui s'accorde en une architecture complexe qui, chez Guebel, répond à la forme pythagorique du cosmos, thème central de *El absoluto*. Comme le souligne Nathalie Piégay-Gros, « Le bricolage, la combinatoire mathématique deviennent des images de l'art romanesque ¹²⁴ ». L'architecture et la musique renferment le secret de l'harmonie – voire de la cosmogonie – du roman, et par extension de l'arborescence, de même que son potentiel romanesque. Peut-on lire dans la quête formelle architecturale de *La carne de Evita*, l'invalidation de toute classification formelle et l'avènement d'une nouvelle architecture littéraire ? Pythagore dont la quête cosmologique conduit à l'harmonie du monde pourrait

¹²³ KUNDERA Milan, *L'art du roman*, Paris, Gallimard, NRF, essai, 1986, p. 121.

¹²⁴ *Ibid.*, p. 18.

représenter le point de fuite de la tentative architecturale que l'auteur Argentin mène dans ce recueil et refléter par extension son arborescence autour de *El absoluto*.

Les idiolectes des pouvoirs extrémistes tels que le nazisme, le fascisme, le léninisme ou le péronisme sont au cœur de son œuvre et d'une recherche que mène Daniel Guebel autour de « las formas del decir que llevaron a las formas del morir¹²⁵ ». Ainsi, le léninisme est le thème central d'un conte tiré de *Los padres de Sherezade* et apparaît également dans *El absoluto*, le nazisme est questionné explicitement dans *Adiós mein Furher*, pièce de théâtre publiée en 1998 et implicitement dans *Nina*. De plus, il occupe une place privilégiée dans *La belleza de los difuntos*. À l'image de la littérature, le discours idéologique est construction du langage. Selon Guebel : « Creo que la literatura es la única posibilidad para algunos sujetos de salir de las cárceles fascistas del lenguaje para ingresar en ciertas zonas de libertad. Para mí, la literatura es un dispositivo que genera imágenes de autor pero deslegitima a los discursos del poder¹²⁶ ». Le langage chez Daniel Guebel participe d'un projet énonciatif qui se propose de démythifier les discours politiques et idéologiques par le discours littéraire.

Dans son ouvrage *De Pythagore à Lénine, des activismes politiques*, Maxime Rodinson retrace, grâce à un vaste panorama, l'influence et l'évolution des sodalités idéologico-politiques. Chez Guebel, « La fórmula de los jesuitas », nouvelle issue de *Los padres de Sherezade*, illustre parfaitement le propos de l'ouvrage de Maxime Rodinson puisque le léninisme en est un exemple. En effet, Daniel Guebel utilise la confrérie des jésuites, ordre religieux catholique, pour dresser un parallèle entre religion et politique. Dans son panorama, Maxime Rodinson établit la même corrélation qu'il retrace. Au fil des millénaires, les sodalités de pensées ou de philosophies ont acquis un caractère universaliste, tout comme une densité et une organisation. Dans cette organisation, le prophète joue un rôle clé, tout comme la doctrine et la propagande par la voie des disciples :

Dans ces nouvelles communautés, comme dans les anciennes qui ont été « refondées » sur de nouvelles bases, un rôle éminent est souvent joué par l'initiateur de la nouvelle doctrine et par ses disciples, par la sodalité idéologique ou Eglise¹²⁷ qu'il a fondée ou qui est groupée autour de lui. [...] C'est ainsi une communauté que l'on peut considérer comme idéologico-politique¹²⁸.

¹²⁵ GUEBEL Daniel, « Un extraño destino » [en ligne], Site officiel de Daniel Guebel, Disponible sur <<http://edant.clarin.com/suplementos/cultura/1998/09/27/e-01101d.htm>> [consulté le 28 mai 2015]

¹²⁶ MENDEZ Matías, « No tengo ideas de si el kircherismo es un milagro de la política argentina u otra catástrofe » [en ligne], Infobae, Disponible sur <<http://www.infobae.com/2014/12/07/1613798-no-tengo-idea-si-el-kirchnerismo-es-un-milagro-la-politica-argentina-u-otra-catastrofe>> [consulté le 10 juin 2015].

¹²⁷ « Les écoles de vérité-sagesse, ou sodalité idéologique, à partir d'un certain niveau de densité et d'organisation internes, peuvent être appelées des Eglises (grec *ekklesia*, « assemblée »). Une église réunit une

Si Maxime Rodinson suit un ordre chronologique en partant de Pythagore pour aller vers Lénine, comme le titre de l'ouvrage l'indique, Daniel Guebel, quant à lui, propose le chemin inverse, Pythagore, dont *El absoluto* s'inspire, représentant le point de fuite. Pythagore, dont le dessein concourait à l'harmonie du monde, est à l'origine des sororités qui se sont constituées par la suite en groupe idéologico-politique. L'évolution que peint Maxime Rodinson à travers le titre de son ouvrage *De Pythagore à Lénine* place Pythagore à la genèse de ces communautés idéologiques qui ont conduit à la mort, pour paraphraser la citation de Daniel Guebel. La littérature de Daniel Guebel démythifie les discours idéologiques et construit un contre-discours littéraire dans lequel Pythagore et sa quête symbolisent l'harmonie : « [M]ás allá de cualquier intencion que yo pudiera tener, era el de convertir al peronismo en algo muy superior a lo que fue, algo que si se tocaba con lo que las masas soñaron de él. Restituir su verdadera potencia, su dimensión cósmica¹²⁹».

Nous comprenons alors que l'arborescence, architecture littéraire, participe de la création du mythe autour de l'œuvre et de son auteur. En effet, l'architecture est au cœur de la pratique de Daniel Guebel aussi bien pour la cosmogonie littéraire autour de *El absoluto* qu'il a construite que dans *La Carne de Evita*. Ici, la réécriture sert de loupe déformante en offrant une vision burlesque du péronisme au travers de « La patria peronista » pièce de théâtre et réécriture d'un passage du roman *La vida por Perón*. L'ouvrage ou séquence romanesque, disparate (une pièce de théâtre, deux nouvelles et un conte), offre une architecture pour le moins déroutante. De l'extérieur, c'est un bricolage littéraire, voire un rafistolage de pièces littéraires mises bout à bout qui renvoie à la représentation d'Evita en couverture, Vénus recousue, recomposée. Le regard distancié permet d'apprécier l'ensemble. La quête architecturale, thématique et formelle, a vocation à doter la forme d'un protagonisme au-delà du genre, du ton, du style. La forme du texte, son agencement, son ordonnancement, sa mise en scène contribuent à sublimer le projet énonciatif en coordonnant forme et fond. La forme *signifie* au même titre que le discours dans les ouvrages de Guebel.

communauté, un certain nombre d'adhérents, d'adeptes ». RODINSON Maxime, *De Pythagore à Lénine, des activismes politiques*, Agora, Librairie Arthème Fayard, 1993, p. 28.

¹²⁸ *Ibid.*, p. 33.

¹²⁹ GIMÉNEZ Eduardo, «Evita es nuestra Virgen María» [en ligne], Site officiel de Daniel Guebel, 14 avril 2012. Disponible sur <<http://www.danielguebel.com.ar/criticaynotas/imag-critica/lacarnedeevita/NOT-1842-049-CULTURA.pdf>> [consulté le 23 avril 2015].

C. LA JUDÉITE EN FICTION DANS *LA BELLEZA DE LOS DIFUNTOS* (INÉDIT)

*La belleza de los difuntos*¹³⁰ roman écrit en 2006, forme la base de l'édifice littéraire sur lequel repose *El absoluto*. Cet ouvrage partage avec le roman-source des similitudes qui laisseraient penser que, s'il n'est pas le creuset de l'inspiration du chef-d'œuvre, il est, à n'en pas douter, le point de départ de cette construction littéraire. Le livre compte cent soixante-deux pages qui se divisent en micro-chapitres de quelques pages seulement. Cette structure n'est pas sans rappeler celle de *Derrumbe* ou encore celle de *El absoluto* qui tous deux s'effeuillent en micro-fictions. Elle permet une grande autonomie des chapitres qui se constituent en anecdotes et s'emboîtent successivement pour donner corps au récit. Le roman dessine une fresque historique qui se déploie sur cinq générations et couvre cent ans d'histoire. Ce chiffre cinq qui rappelle la structure de *El absoluto* en cinq livres (et cinq générations) renvoie également aux cinq livres du Pentateuque¹³¹. Dans *Aniquilación*, la démarche est autant historique que littéraire puisque le roman traverse le XXème siècle en suivant l'exil d'une famille juive qui a quitté la Pologne pour l'Argentine, puis pour les Etats-Unis. *El absoluto* se place dans l'orbite de *La belleza de los difuntos* puisque son récit adopte la structure généalogique de ce dernier. De même, au-delà de la chronique généalogique, la peinture des mœurs et leur évolution sont présentes dans les deux récits mais abordées de façon différente. En effet, si *La belleza de los difuntos* retrace l'histoire par l'exil d'une famille, *El absoluto*, quant à lui, s'ancre dans la réalité historique au travers de personnages ou d'événements qui ont marqué leur temps (Napoléon, Madame Blavatsky, Champollion). Cependant, dans les deux ouvrages, cette réalité historique est secondée, pour ne pas dire camouflée, par la fiction qui, dans *La belleza de los difuntos*, vient fictionnaliser un récit à caractère autobiographique et, dans *El absoluto*, réinvente l'histoire en traçant des lignes imaginaires entre des personnages historiques et des événements auxquels ils n'ont pas réellement participé.

1. L'Histoire cachée dans l'histoire

La belleza de los difuntos est à ce jour encore inédit. Ce roman, intitulé initialement *Aniquilación*, est par ailleurs arrivé à la troisième place du prix Clarín auquel son auteur a participé sous le pseudonyme de Glenda Halfon. L'auteur confie que le choix du pseudonyme

¹³⁰ Roman initialement intitulé *Aniquilación*.

¹³¹ HAYOUN Maurice-Ruben, *Le Judaïsme*, Lassay-les-Châteaux, Armand Colin, « Religions 128 », 2005, p. 11.

est la somme du nom et du prénom de deux collègues de travail¹³². De plus, Daniel Guebel précise que l'idée de ce roman vient d'une histoire qu'un membre de sa famille lui aurait racontée. La question de la portée autobiographique du roman est en suspens puisque nous savons qu'une partie du récit est vraie et que la condition préalable à la publication du roman est la disparition du témoin de l'histoire : « No la publiqué porque es una historia familiar y quien me la contó me pidió que no la publicara hasta después de que ella muriera¹³³. » La dédicace semble offrir un élément de réponse par son caractère intime puisque l'ouvrage est dédié à la mère de Daniel Guebel, Claudia Guebel et à Malvina Capkauskas, figure féminine du théâtre argentin.

Un pont se tend entre cette fiction et une réalité biographique. L'ombre d'un parent se profile, mais quelle part de l'auteur porte cet autre littéraire, fictionnel dans un récit qui dévoile dès lors son apport autobiographique. Alors, *La belleza de los difuntos* représenterait la fiction d'autrui qui, reflétant une part de soi permettrait d'être envisagée comme une autofiction. Dans *La belleza de los difuntos*, une part de l'auteur (difficilement quantifiable comme d'ailleurs dans toute autofiction) avance masquée par un pseudonyme de même que cette fiction masque une réalité historique.

a) Un paratexte tourné vers la judéité

L'épigraphe, qui ouvre le récit, est une citation de Isaac Baschevis Singer, tirée de son roman *The slave* (1962): « Recordaba haber leído en un libro de ética que incluso el que muere en la cama es mártir. El simple acto de morir es ya ofrenda de un sacrificio ». En effet, présenté sous le titre de *Aniquilación* au Prix Clarín, il s'intitule désormais *La belleza de los difuntos* sur les manuscrits de l'auteur. Il est d'ailleurs possible que le titre du roman de Isaac Baschevis Singer, *El esclavo*, ait été la source d'inspiration du premier titre du roman de Daniel Guebel, *Aniquilación*, faisant référence à la soumission dont la figure par antonomase est celle de l'esclave. D'ailleurs, pour Maurice-Ruben Hayoun, « la «conscience nationale» hébraïque s'est forgée en Égypte à la dure école de l'esclavage¹³⁴ », c'est en tout cas ce qui ressort du second livre du Pentateuque. *Aniquilación* aurait, dans ce sens, éclairé le texte d'un héritage biblique. Ce changement, qui est dû à l'auteur, peut se justifier au regard du récit. En effet, *Aniquilación* reflétait davantage la portée historique et anthropologique de l'ouvrage qui

¹³² Entretien personnel avec Daniel Guebel et reproduit partiellement avec l'autorisation de l'auteur, mai 2013.

¹³³ Entretien personnel avec Daniel Guebel et reproduit partiellement avec l'autorisation de l'auteur, mai 2012.

¹³⁴ HAYOUN Maurice-Ruben, *Le Judaïsme, op.cit.*, p.12.

déroule sur près d'un siècle l'enfermement de l'homme prisonnier de son temps et des événements qui le jalonnent. Cette soumission au temps et à l'histoire pousse vers une adaptabilité qui se perçoit dans l'évolution des personnages. De même, le thème de la famille, qui étouffe le roman, forme un étau autour des personnages. La correspondance entre le premier titre du roman, *Aniquilación*, et le titre du roman de Isaac Baschevis Singer, *El esclavo*, ainsi que les thèmes développés, concourent à approfondir le motif de la soumission voire de l'anéantissement de l'homme par son environnement historique et familial.

Isaac Baschevis Singer est né en 1902 en Pologne. Cet auteur et conteur yiddish emblématique quitte son pays natal en 1935 pour les États-Unis afin de fuir les premières vagues d'un antisémitisme grandissant. Ses écrits reposent sur une vision judéo-polonaise qui se constitue en héritage littéraire riche et témoigne d'une condition et d'une réalité historique. Un parallèle émerge entre la trajectoire de l'écrivain polonais, naturalisé américain par la suite, et les personnages du roman de Daniel Guebel, puisque le récit commence en Pologne et se finit aux États-Unis, tout comme la vie d'Isaac Baschevis Singer (mort à Miami en 1991). Les personnages sont, à l'instar de l'écrivain, emblématiques d'une émigration juive survenue avant la Seconde Guerre mondiale. Ainsi, leur condition et leurs problématiques acquièrent une portée autant historique que symbolique, ils sont les représentants et témoins de tout un groupe. Le parallèle entre les personnages du roman et l'écrivain juif se prolonge jusque dans les thèmes du roman qui rejoignent ceux traités dans l'œuvre de Isaac Baschevis Singer, soit l'histoire du peuple juif, la perspective familiale ou encore l'expérience américaine. Le nom de l'auteur, tout comme ce qu'il représente, semble bien être décisif dans ce début de roman – comme le souligne Gérard Genette, « dans une épigraphe, l'essentiel bien souvent n'est pas ce qu'elle dit, mais l'identité de son auteur, et l'effet de caution indirecte que sa présence détermine à l'orée d'un texte¹³⁵ ».

L'épigraphe, mais surtout son auteur marque le roman d'un sceau particulier qui inscrit Daniel Guebel comme héritier d'une tradition littéraire qu'il poursuit et qu'il incarne en tant que fils issu de l'émigration juive. Dans ce roman, Daniel Guebel témoigne des transformations de l'identité juive liées à la diaspora. Ce thème est une réflexion constante dans la littérature argentine juive, *Los gauchos judíos* (1910) ou plus récemment au cinéma dans la trilogie du réalisateur Daniel Burman (*Esperando al mesías* (2000), *El abrazo partido*

¹³⁵ GENETTE Gérard, *Seuils*, *op.cit.*, p. 161.

(2004), *Derecho de familia* (2006)). Néanmoins, chez Daniel Guebel cette thématique semble une fois de plus côtoyer les extrêmes et adopte des traits dramatiques.

b) Une fresque historique

L'exil représente, dans la culture juive, un condensé de son histoire. L'exil est le reflet de l'histoire juive que Maurice-Ruben Hayoun résume ainsi :

[L'] exil a imposé aux juifs et à leurs dirigeants spirituels et religieux, des attitudes, des pratiques et des réactions qui s'expliquent par la confrontation avec un environnement souvent très hostile, l'antisémitisme. Cette réalité de l'exil est capitale pour la compréhension du devenir du judaïsme qui n'aurait peut-être pas pris cette forme s'il n'avait été chassé du pays qui le vit naître¹³⁶...

Dans ce roman l'exil, d'abord forcé, pour des raisons de sécurité et de précarité devient, par la suite, désiré pour des raisons matérielles. La menace humaine en Pologne fait place à des conditions de vie plus décentes en Argentine. Cette étape est toutefois marquée au début par la misère qui pousse à une migration interne et incite à fuir la province au bénéfice de la ville qui offre de plus amples perspectives de travail. L'aridité de la terre, la pauvreté entraînent l'essor des villes. L'industrialisation pousse les habitants des provinces à rejoindre les pôles attractifs. Ce mouvement interne n'est pas particulièrement emblématique de l'immigration juive mais renvoie à un phénomène global qui touche les pays en voie de développement. Le départ vers la ville, et les nouveaux horizons qu'elle laisse entrevoir, témoigne de la découverte du monde économique et du marché du travail. Le travail rythme la vie puisque les héros déménagent au gré des offres d'emploi. Le marché du travail pousse au déracinement et aux mouvements internes. Chaque étape constitue une période de sédentarisation chez ces nomades du XX^{ème} siècle et se traduit par la naissance d'un enfant. En effet, Miriam et Miguel donnent naissance à José à La Banda, Gabriel voit le jour à Tucuman et enfin, Silvio naît à Buenos Aires. Le travail semble pourtant insuffisant puisque Bernardo et Miguel n'arrivent pas à subvenir aux besoins de leur famille ce qui explique les déplacements géographiques. La découverte du monde du travail est également celle de l'exploitation, des inégalités sociales et du capitalisme. Leur réponse à ce monde injuste est d'abord engagée car Bernardo et Miguel décident de provoquer des coupures d'électricité. Cependant, lors de leur acte de sabotage, ils sont surpris par un policier et doivent fuir.

¹³⁶ HAYOUN, Maurice-Ruben, *Le Judaïsme, op.cit.*, p. 10.

L'Argentine marque une étape importante du récit, néanmoins c'est à New York que se déroule la majeure partie de l'histoire.

La fresque que peint *La belleza de los difuntos* traverse près d'un siècle et poursuit le destin de quatre générations depuis le départ de Pologne, puis l'exil argentin jusqu'à la vie américaine. La généalogie que le roman dessine témoigne des mœurs et de leur évolution au gré des départs, des acclimatations et du contexte historique. Cependant, le récit cache soigneusement l'Histoire qui n'apparaît que de façon indirecte. Ce sont avant tout des récits de vie auxquels se heurte le lecteur, développés autour de thèmes attendus : la famille, la maladie, et la mort. Les personnages portent le récit puisqu'ils reflètent la condition des juifs de l'exil, miroir du temps et de l'histoire. Les thèmes sont sous-jacents, la trame est celle de la trajectoire spatiale et vitale de personnages appartenant tous au même lignage. Le contexte historique se devine, il ne se divulgue pas dans ce texte qui n'est pas daté. Cependant, Bernardo et Cipe, les arrière-grands-parents, quittent la Pologne pour échapper aux cosaques. La fin du XIX^{ème} siècle ainsi que le début du XX^{ème} siècle sont marqués par une série de pogroms contre les juifs en Russie et en Pologne (Elisabethgrad 15 avril 1881, Kiev 26 avril, Kichinev 6 avril 1903, Jitomir mai 1905 et Bialystok le 1^{er} juillet 1906).

[C]'est donc naturellement que des juifs de Russie, de Pologne (et d'autres contrées d'Europe centrale et orientale), fuyant les pogroms, vinrent chercher asile en terre de France. L'arrivée de ces nouveaux venus, nécessairement déclassés par rapport aux juifs installés de longue date, suscita des troubles et des tensions¹³⁷.

Les pogroms poussent les juifs à fuir leur pays pour se réfugier en Europe. La France devient alors une terre d'asile. Cependant, le récit insiste sur l'impossibilité pour cette famille de trouver refuge en Europe. Cette citation éclaire le texte puisqu'il apparaît que ces nouveaux venus suscitent des tensions importantes au sein de la communauté juive présente. De plus, l'imminence de la Première Guerre Mondiale pousse la famille à partir pour l'Argentine. Bernardo et Cipe s'installent directement à Buenos Aires alors que Myriam (sœur de Bernardo) et son mari Miguel s'établissent d'abord à La Banda, puis Tucuman et enfin rejoignent Bernardo et Cipe. Enfin, le contexte économique difficile en Argentine et l'appel du rêve américain poussent Miriam et Miguel à quitter l'Argentine pour les Etats Unis qui vivent leurs trente glorieuses et le développement de la société de consommation qui va bientôt envahir le monde. La famille devient le buvard des changements opérés au cours du siècle, elle atteste également de la corrélation qui s'opère entre l'individu et la société dans

¹³⁷*Ibid.*, p. 112.

laquelle il vit. Cette corrélation s'apprécie à la vue de certains personnages tels que Félix ou Naomi qui s'américanisent au fil des pages. Histoire et individu semblent donc indissociables.

Mais alors comment expliquer ce manque de références historiques, comme si le roman de Daniel Guebel se déroulait en marge de l'Histoire de ce peuple qui vit à cette époque ses heures les plus sombres ? Paradoxalement, Daniel Guebel, à travers la généalogie de cette famille, pose un autre regard sur ce tournant de l'histoire du peuple juif. L'exil initial ne se justifie pas par la menace nazie mais par celle des cosaques comme le texte le précise. Éloignés de l'horreur européenne, les personnages n'abordent pas le thème de la Seconde Guerre Mondiale qui se devine pourtant puisque l'immigration juive fut massive à cette période et que Bernardo retrouve bon nombre de ses compatriotes dans un club pour personnes âgées. L'Histoire forme, de prime abord, un arrière plan à la vie des personnages. Procédé trompeur, pourtant familier chez Daniel Guebel, qui consiste à faire du motif principal de l'ouvrage un second plan. Les personnages et leurs trajectoires vitales concourent à mettre en valeur cette fresque historique toutefois bien dissimulée. Ce procédé romanesque rappelle la théorie de l'iceberg d'Ernest Hemingway, utilisée également dans un autre ouvrage, *Mis escritores muertos*. Elle consiste à révéler une part infime du projet énonciatif et de la faire contenir dans d'autres éléments de la trame qui n'ont finalement pour vocation que de le sublimer. Le second plan devient alors le motif principal que le lecteur, alors assigné à une double mission, d'abord interprétative, puis initiatique, recherche derrière la trame apparente. Dès lors, le lecteur comprend que c'est en subissant l'Histoire que les personnages esquissent l'histoire de ce roman par leurs actions.

c) Les personnages : des portraits à la mesure des changements du XX^{ème} siècle

Dans le récit, Bernardo assume le rôle de patriarche. En chef de clan, son nom rappelle d'ailleurs celui du chien sauveteur, ou chef de meute, il veille en protecteur sur sa famille. Victime d'un grave accident dans sa jeunesse et en charge de sa famille dès son plus jeune âge, il n'en retire pas d'orgueil contrairement à Félix qui ne cesse de mettre en avant une enfance difficile pour remédier à un important complexe d'infériorité. Le récit met l'emphase sur le caractère doux de Bernardo, ce qui, une fois encore, contraste avec le caractère impulsif et agressif de Félix. Bernardo se distingue de tous les autres personnages par sa conscience politique, son adhésion constante au communisme dont il lit le journal du parti tous les jours. La présence des amis du parti lors de ses funérailles atteste un engagement constant aux

idéaux communistes. Il est porteur du lien familial et social, alors que l'ensemble des personnages s'individualise. Bernardo paraît ne pas subir l'Histoire et reste identique tout au long du récit, ne sacrifiant ni ses idéaux ni ses traditions. En ce sens, l'incinération pourrait toutefois se lire comme une perte de la foi. Son absence d'évolution au fil du récit en fait le garant d'une mémoire collective dont les autres personnages ne sont pas porteurs. Bernardo et Félix représentent deux hommes à un tournant de l'histoire : l'homme qui a une conscience politique et celui pour lequel l'argent a remplacé toutes formes d'idéaux. Dans ce panorama, Esteban, en refusant d'incinérer son grand-père, apparaît comme l'homme nouveau dont la connaissance de l'histoire lui permet de poser un regard critique sur le monde. Le choix du nom, Esteban, peut renvoyer à saint Etienne, juif converti au christianisme et dénoter la conversion voire, dans son cas, la reconversion, soit le désir de faire revivre ses racines, sa culture.

Esteban prolonge le portrait de Bernardo, en symbolisant le renouveau de la culture juive. La mémoire revêt une importance considérable dans la culture juive. En effet, elle symbolise la vie et l'espoir. Ainsi, sa transmission est cruciale. Elle passe par l'apprentissage de la Tora (qui signifie *enseigner, instruire*) mais aussi des préceptes juifs. Dès l'*incipit*, le texte insiste sur ces deux principes :

Boaz, su padre, era un maestro que iba de pueblo en pueblo, enseñando los rituales de iniciación religiosa a los adolescentes. Una noche, cuando Bernardo tenía trece años, a Boaz lo sorprendió una helada en medio camino [...] cuando volvió a su casa tenía una fiebre muy alta y murió. (*La belleza de los difuntos*, inédit, p. 4)

Boaz, le père de Bernardo, est instructeur religieux. Il transmet les préceptes et les enseignements religieux aux enfants. Comme le passage le souligne, l'accomplissement de cette mission se fera au péril de sa vie. Le lecteur suppose que Bernardo, qui entre dans l'adolescence quand son père décède, n'a pas pleinement bénéficié de cette instruction. Le texte révèle des failles dans la transmission qui auront des conséquences. En effet, la judéité se transmet par la mère et les filles de Bernardo choisiront deux voies différentes, l'une, Rosa, symbolise l'héritage judaïque de la famille, l'autre, Sara, est résolument tournée vers une conception athée de la vie. Dans ce panorama familial, Esteban représente la résurgence de la conscience religieuse « Chaque génération projette dans le système éducatif qu'elle adopte

l'image idéalisée de son judaïsme. Et dans celui-ci se lit, plus ou moins clairement, sa quête identitaire ou sa conception de la religion d'Israël¹³⁸. »

Que faire avec le souvenir de la Shoah ? Comment vivre sa religion après ce passé traumatisant ? Esteban est la voix d'un renouveau qui éveille les consciences, reflet d'une génération qui dénonce et ne se construit plus dans le silence. Cette nouvelle génération dit et rompt le silence et le repli auxquels le texte et les personnages nous avaient habitués. En effet, la mort de Bernardo permet les seules mentions directes au judaïsme et à son histoire. Cette voix qui s'élève est porteuse du souvenir. Pierre Nora définit ainsi la mémoire comme « le souvenir ou l'ensemble de souvenirs, conscients ou non, d'une expérience vécue et/ou mythifiée par une collectivité vivante de l'identité de laquelle le passé fait partie intégrante¹³⁹ ». »

Cette mémoire peut être individuelle ou collective. La mémoire collective s'impose dans le roman puisqu'Esteban en est le transmetteur, elle s'affirme à travers lui. Cette mémoire collective revêt une dimension sociale importante car elle permet la construction identitaire. La mémoire doit être distinguée de l'histoire car si l'une peut faire l'objet d'une manipulation, l'autre, scientifique, ne peut être corrompue. Esteban, fils de Rosa et Enrique, dévoile une conscience historique, il devient un transmetteur de l'histoire en refusant la crémation de Bernardo. De plus, cette crémation ne respecte pas les rites mortuaires juifs.

La mémoire ressurgit dans ce dialogue entre Esteban et Rosa :

Cada vez que había una conversación sobre el tema, él decía :

- Rosa, haceme caso, a mí no me van a enterrar. Quiero que me cremen.

Y Rosa le decía que sí. Rosa estaba decidida a cumplir la voluntad de su padre, pero cuando Bernardo murió, Esteban dijo:

- Yo no estoy de acuerdo. Hitler mandaba a la gente a los crematorios. ¿Por qué tenemos que hacer lo mismo que hicieron los asesinos?

Así que Rosa tenía un dilema : o cumplir la voluntad de su padre o respetaba el deseo de su hijo.

Cuando Rosa se comunicó con la funeraria, le dijeron que si quería cremar a su padre tenía que conseguir un permiso del médico, porque Bernardo tenía puesto un marcapasos y había que retirárselo : ningún muerto puede entrar a las llamas si

¹³⁸ *Ibid.*, p. 105.

¹³⁹ LAVABRE Marie-Claire, « Usages et mésusages de la mémoire », *Critique internationale*, Volume 7, Numéro 1, 2000, p. 49, Disponible sur < <http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/search/> > [consulté le 04 novembre 2009].

en el interior de su cuerpo hay algo de metal. Rosa se quedó pensando en eso : los nazis sacaban todo de los cuerpos de las víctimas, sacaban el oro de los dientes para hacer lingotes, cortaban los cabellos para hacer pelucas, usaban la grasa para hacer jabón, hacían pantallas de veladores con la piel y fertilizante en polvo con la carne y los huesos. Eso hacían los nazis. ¿Y ahora ella iba a autorizar a que abrieran el cuerpo de su padre para sacarle un marcapasos? Entonces dijo que no, y Bernardo tuvo ese entierro, un entierro común, normal.

A veces Rosa piensa que si Bernardo tiene algo para reprocharle se va a enterar cuando también ella esté del otro lado, porque con Enrique compraron una parcela muy cerca de donde está él. En realidad, es como un club. Porque al lado de Rosa y Enrique van a estar sus amigos de toda la vida, Carlos y Mariana, y enfrente de ellos va a estar el médico de la familia, y su cuñada, y el padre de la cuñada... Todo un país. (*La belleza de los difuntos*, p. 103-104)

Esteban refuse la crémation mais ce faisant il ne respecte pas la dernière volonté du défunt. Cette désobéissance face au patriarche est facilitée par la mort de ce dernier. Rosa en donnant raison à son fils, fait de lui le possible successeur du chef de clan. Cependant, cette prise de position forte est dégradée par la complication autour de la crémation due au pacemaker que portait Bernardo. La volonté du défunt ne sera pas respectée mais pour des raisons idéologiques. La conscience d'Esteban et ses préoccupations historiques et idéologiques semblent contaminer Rosa qui ajoute un autre parallèle. En effet, Rosa laisse jaillir la mémoire collective lorsqu'elle assimile le retrait du pacemaker à un acte de dégradation du corps identique à ceux pratiqués par les nazis. L'énumération laisse éclore une portée symbolique puisque le retrait du pacemaker est vécu et associé au dépouillement nazi. L'insistance avec laquelle elle énumère les atrocités commises sur les corps atteste une certaine mémoire collective qui, chez ce personnage, semblait enfouie.

Alors que la cellule familiale semble œuvrer comme une œillère qui coupe ceux qui la composent du monde, enchevêtrés dans les problématiques quotidiennes et familiales, ce passage met en lumière une ouverture sur le monde, sur l'Europe.

Ces deux prises de positions pourraient également être le reflet du travail mémoriel important effectué en Europe et ailleurs après les événements majeurs de la seconde moitié du XXème siècle (fin de la Seconde Guerre Mondiale, de la Guerre Froide, chute des dictateurs, chute du mur de Berlin). Les mémoires se délient et émergent de la même façon qu'elles font irruption dans ce récit pourtant sclérosé par les thématiques quotidiennes. En s'opposant à la volonté de Bernardo, Rosa s'approprie l'histoire par le biais de son fils, qui représente une génération consciente et qui jouit de la connaissance de l'histoire. Esteban réveille les consciences dans ce passage. Le personnage d'Esteban devient un lieu de mémoire dans ce

récit puisqu'il occupe l'espace mnésique et qu'il concentre le passé. Esteban *dit* et Rosa *pense*... Cette voix a, de plus, le pouvoir de rallier, pour l'instant par la pensée, y compris les générations passées puisque Rosa s'unit à son fils. Le lecteur comprend que cette génération, la seconde à être née née après la Seconde Guerre Mondiale, symbolise le redressement d'un peuple anéanti par l'holocauste. Le redressement par la parole – écho au souvenir – de ces générations qui sont encore traumatisées par ces terribles moments.

En enterrant Bernardo, elle respecte le processus mortuaire juif et affirme, contre la tyrannie nazie, la résistance et la vitalité de tout un peuple dont la mémoire semble revivre. De plus, l'Histoire révèle son aspect traumatisant, celui-là même qui conduit Esteban et sa mère à enterrer Bernardo et à s'opposer à ses dernières volontés. Le traumatisme de la Shoah justifie alors le repli communautaire qui est mis en lumière à la fin du passage cité. Le cimetière, comme en témoigne l'extrait, s'érige en communauté et devient un espace de rassemblement et de retrouvailles où tout le monde est en paix, alors que dans le monde des vivants, ils ont subi la persécution. Le cimetière devient alors la reconstitution des villages juifs du *yiddishland*¹⁴⁰ qui disparurent au cours du XX^{ème} siècle. Avec un effet de miroir, le monde des vivants se reconstitue dans celui des morts. Cette continuité permet à Rosa de ne jamais s'extraire de sa communauté, qui, après les atrocités énumérées, apparaît comme l'unique refuge. L'absence de contact avec les autochtones accrédite la thèse d'un repli sur la famille, berceau de sûreté, dans un terrible contexte historique.

Dans ce panorama, Félix s'impose comme le contre-modèle, antihéros qui, par son caractère violent, égocentrique et enfantin dépeint une sinistre évolution. Tel un enfant, il est capricieux, violent, perd facilement le contrôle. L'infantilisation se perçoit également dans l'utilisation du suffixe *-ito* accolé à son nom « Felixito » qui tend aussi à le ridiculiser. Il s'agit également d'un personnage caricatural et stéréotypé duquel émane un humour attendu qui parcourt le texte. Félix devient l'attraction du lecteur qui savoure les histoires de Félix (histoire du sandwich, histoire du camion ambulancier, histoire de la maison à Miami, histoire du casino, et finalement histoire avec la mafia) dont le comique de situation pimenté par l'humour caricatural représente une bouffée d'air dans un récit asphyxiant. Ce personnage ridicule offre au lecteur le spectacle de sa vie médiocre et risible. Félix prend de plus en plus de place dans le récit qu'il finit par conclure. Ce personnage agit sans se soucier des répercussions, il s'oppose à la conscience d'Esteban puisque lui n'en a aucune. En cela, il

¹⁴⁰ Le *Yiddishland* est un territoire étendu sur une zone comprenant Pologne, Lituanie, Ukraine, Roumanie et Hongrie. Il s'agit d'une communauté juive détruite pendant la Seconde Guerre mondiale.

serait l'évolution d'un autre personnage guébelien, Speer (nom qui renvoie à l'architecte d'Hitler, le parallèle n'étant sans doute pas innocent). Pour lui, la loi du plus fort prime et il ne se soucie jamais des conséquences de ses actes.

**d) Vers une homogénéisation forme d'extermination :
l'Amérique, parodie de la Terre Sainte**

Les « histoires de Félix » sont secondées par l'histoire que Félix invente autour de sa personne en se mythifiant. L'emphase sur son enfance difficile qu'il constitue en légende lui octroie une considération supplémentaire :

Los levantaba (Alejandro y Naomí), les preparaba el desayuno, los llevaba al colegio con Rosa, y después los recibía. Cuando él (Bernardo) estaba, Félix no gritaba. Se sentaba a la mesa, cortaba el pan con las manos y contaba cómo había sobrevivido a una infancia miserable, cómo en Argentina había enfrentado a los cretinos y a los idiotas que lo querían robar, y cómo en Estados Unidos ahora iba a volverse millonario, para que el mundo viera quién era él: ahora iban a aprender a respetarlo. (*La belleza de los difuntos*, p. 66).

Le portrait messianique que le narrateur fait de lui – la référence au pain ne laisse guère de doute – tranche avec ce que le lecteur sait du personnage et la description qui suit. La contenance dont il se dote est contrariée par un portrait grotesque duquel il ne pourra s'extraire. Le décalage entre l'aplomb dont il fait preuve et les situations humoristiques qu'il engendre en font, par contraste, un personnage apprécié du lecteur dans un récit pesant. En lui se révèle le rêve américain, le désir de faire fortune, destin qu'il pense à la mesure de sa personne.

Afin de vivre une retraite dorée, Félix et Sara souhaitent investir dans l'achat d'une villa dans une zone résidentielle surprotégée. Dupés une première fois par des promoteurs immobiliers de Miami, ils investissent finalement au Texas dans un village pour retraités près de Las Vegas. Félix passe alors une bonne partie de son temps au casino où il finit par gagner, donnant lieu à une savoureuse « histoire » dont il est le burlesque protagoniste :

Félix se enojó, empezó a tartamudear:

-A mí no me ponga esa cara porque usted no sabe quién soy yo. Yo no quiero hablar con nadie, yo quiero que me paguen lo que me deben. Ese papel es el papel que emitió la máquina tragamonedas donde está escrito que el casino a mí me debe dos millones de dólares. ¿Me entendió? ¿Qué me mira?

[...]

El gerente le dijo:

-He visto operaciones ingeniosas, pero la suya, señor, supera toda la comparación. A través de las cintas grabadas no hemos podido ver ningún movimiento sospechoso, la falsificación es excelente. Realmente, todavía no me lo explico. ¿Cómo hizo usted para introducir este ticket en la máquina?

-¿Me estás diciendo ladrón a mí? ¿Vos a mí? ¿Sabés quién soy yo? ¿Sabés con quién estás hablando? (*La belleza de los difuntos*, p. 128-129)

Heureux gagnant d'un ticket de deux millions de dollars délivré par la machine à sous, Félix tente d'obtenir son dû. Cependant, la malchance, qui s'invite dans toutes ses histoires, fait que cette machine n'est pas habilitée à attribuer des sommes de cette ampleur. Félix tente de se faire payer alors que le gérant du casino tente de déceler la fraude. De là naît un échange houleux entre les deux hommes où Félix, une fois encore, s'efforce de se donner maladroitement, puisqu'il se met à bégayer, une prestance. Le gérant, quant à lui, y voit une escroquerie et pense que Félix est le cerveau d'une opération frauduleuse brillamment réalisée. La faculté que le gérant octroie à Félix contraste avec la personnalité du personnage, la situation devient alors comique, de même que les répliques agressives et redondantes de Félix. Cet épisode symbolise le glissement du personnage vers une américanisation, une appropriation du mode de penser à l'américaine puisque cette péripétie se prolonge. Procédurier, Félix va avoir recours à un cabinet d'avocats pour être représenté et attaquer en justice le casino. De plus, il se servira des médias pour diffuser son histoire, jouissant d'une relative et temporaire « starification » :

El asunto salió en los diarios, le hicieron una nota a Félix, sentado en el comedor de su casa en el barrio privado, a la hora del desayuno, comiendo frutillas con crema en un bol de plástico verde puesto sobre un mantelito individual, de plástico también, y estampado con la imagen de un billete de cien dólares.

En la nota, Félix contaba siempre la misma historia: la pobreza, las bolsas de cebolla, todos lo querían estafar, por eso había viajado a Estados Unidos de Norteamérica, la tierra de la libertad y las oportunidades, y ahora ahí lo querían estafar de nuevo. [...] El título de la nota era: "Frutillas amargas".

Cuando los dueños del casino leyeron la nota, se dieron cuenta de que era mala publicidad. Y al casino eso no le convenía. ¿Y si empezaba a salir en televisión? ¿Y si hacían una película con su caso? (*La belleza de los difuntos*, p. 131-132)

La mise en scène « à l'américaine » de Félix, par l'association des fruits (qui rappellent ceux des machines à sous) avec le set de table décoré de billets de banque, renvoie au sujet de l'article avec humour. La vaisselle en plastique vient parfaire le portrait d'un homme qui se présente comme humble, la crème, quant à elle, vient, comme la cerise sur le gâteau, contrarier ce tableau et insinuer une richesse à venir. De même, la mention du quartier privé

déconstruit sa mise en scène contrefaite. La scène devient alors ridicule. Elle est secondée par le récit qui, à l'inverse du discours que Félix tient habituellement, tend à faire de lui une victime. La situation est pour le moins comique puisque Félix fait tout pour se faire passer pour une victime alors que cette fois, il en est réellement une. Ce passage est aussi emblématique de ce recours à une victimisation systématique qui opère dans d'autres histoires. Finalement, cette mise en scène médiatique à des fins financières conduira le casino à payer pour éviter cet étalage qui pourrait déboucher sur une adaptation cinématographique manichéenne typiquement américaine. La surenchère médiatique se dissipe rapidement alors que le récit reste évasif quant à l'issue de cette histoire. Cette discrétion contraste avec le tapage initial, le lecteur devine alors que Félix, en fin stratège, sait se faire discret quand il le faut.

2. *La belleza de los difuntos* réécriture du roman de Joseph Roth, *Le poids de la grâce*

a) L'extermination de la différence : le personnage d'Alejandro

La pathologie d'Alejandro s'étend sur tout le texte au point de le saturer. Le XX^{ème} siècle apparaît comme le siècle de la psychanalyse grâce aux théories de Freud qui se répandent dans le monde entier et trouvent un écho particulier dans certains pays, comme c'est d'ailleurs le cas en Argentine. Rappelons que Freud allie germanité et judéité, difficilement conciliable dans le contexte historique du milieu du siècle, raison pour laquelle il ne mit sans doute jamais sa culture juive en avant. Certains théoriciens s'interrogent sur le lien entre psychanalyse et judaïsme, faisant des théories de Freud une science juive¹⁴¹. Sans soulever une telle polémique, notons que le texte, par le biais des problèmes comportementaux et mentaux du personnage revient sur une découverte majeure de ce siècle qui n'est pas sans lien avec le judaïsme. Alejandro présente de nombreux troubles psychologiques qui vont s'accroître au fil des pages. Son personnage est, pour le lecteur, difficilement appréhendable. Sa maladie le plonge dans une solitude extrême que le narrateur ne vient pas rompre. Il est alors abandonné de tous, de ses parents comme du lecteur :

Alejandro era así: no descansaba un minuto, dormía poco, menos que cualquier chico de su edad, rayaba las paredes con cuchillos, perseguía a las cucarachas para

¹⁴¹HAYOUN, Maurice-Ruben, *Le Judaïsme, op.cit.*, p. 96.

comérselas, se asomaba a la ventana de su departamento y tiraba a la calle cualquier cosa que tuviera a mano. (*La belleza de los difuntos*, p. 32)

Ses problèmes mentaux, qui ne sont ni diagnostiqués ni traités, le font sombrer dans l'animalisation. La beauté du jeune homme, soulignée à plusieurs reprises dans le texte, sert d'obstacle difficilement franchissable, elle fait écran à sa maladie comme à sa personnalité. La réaction de sa mère, Sara, face à cette situation se traduit d'abord par une fuite mentale puisqu'elle ne parvient pas à prendre la mesure de la pathologie qui dévore son fils, puis une fuite spatiale quand elle décide de partir pour le Texas en laissant Alejandro livré à lui-même :

Y decime, si ustedes se van a vivir a Texas, ¿con Alejandro qué vas a hacer?

Sara le contestó:

-Alejandro se arregla muy bien sólo. Va al mercado sólo, cocina sólo, yo no le hago las comidas porque no me deja salir de la pieza mientras él come lo que él se prepara, así que...va a estar bien. [...] Vos no tenés idea. O nos vamos a vivir a otra casa, o un día vamos a estar muertos, Félix y yo. (*La belleza de los difuntos*, p. 115-116)

Dans ce passage, Sara minimise les conséquences de son départ en évoquant la relative autonomie d'Alejandro que le récit a, tout au long du roman, contredit. Ses troubles sont incompatibles avec une vie solitaire tout comme ils l'étaient avec une vie en famille. La phrase qui clôt le passage témoigne d'une nécessité vitale pour Sara et Félix de partir. Le poids que sa pathologie fait peser sur la famille est tel, que tous ses membres s'écartent de lui pour survivre. Cependant, dans ce duel contre la mort, la fuite vitale de Sara et Félix va conduire à la mort d'Alejandro qui fait écho à la dernière phrase du passage.

Partis vivre au Texas, ses parents lui rendront une seule visite :

Si Sara y Félix pensaban pasar un par de días en esa casa, una semana como máximo, con ese panorama se tuvieron que quedar dos o tres. El baño estaba imposible. Alejandro había tapado el ventiluz con hojas de diario, y como se bañaba un montón de veces por día el vapor había levantado todo el empapelado de las paredes, que ya estaba caído y podrido en el piso. Y el resto de la casa estaba todavía peor. Félix pintó todo, limpió todo, tiro un montón de diarios – así que por lo menos se podía caminar –, llevó el televisor a arreglar y como no tenía arreglo compró uno nuevo, compró una cama porque él tenía que dormir en una cama, y cuando la casa de nuevo estuvo habitable, Sara dijo:

-Ya está. Ahora nos podemos ir. (*La belleza de los difuntos*, p. 134-135).

Le séjour de Sara et Félix, comme le souligne le passage, sert à rafraîchir la maison laissée à l'abandon par Alejandro. L'état de la maison crée alors un parallèle avec l'état d'Alejandro qui lui ne bénéficie d'aucune attention, il n'est d'ailleurs même pas mentionné dans ce

passage. La focalisation se fait sur l'aspect matériel. De même, il ressort du délabrement de la maison l'évidence qu'Alejandro ne peut vivre seul. Néanmoins, une fois les travaux terminés, Sara et Félix repartent sans remettre en question leur choix texan.

La mort d'Alejandro crée un parallèle avec celle de Bernardo. En effet, Alejandro sera incinéré. Le contraste entre les deux sœurs est mis en lumière. Loin des préoccupations idéologiques et historiques, Sara décide de faire incinérer son fils par commodité. Par cet acte, qui fait écho au débat autour de l'incinération de Bernardo, Sara dévoile son ignorance face à l'histoire mais aussi son manque d'engagement qui ne font que renforcer son caractère égocentrique. Dans le même sens, la nouvelle de la mort d'Alejandro provoque un séisme émotionnel chez Sara qui contraste avec l'attitude qu'elle avait. La mort d'Alejandro, qui sacralise l'enfant, donne lieu à une effusion de tristesse hyperbolique où elle menace de mettre fin à ses jours :

Sara dijo:

-No me digas nada, no me digas más nada, no quiero que nadie me diga nada nunca más, nunca más – Y empezó a gritar : – ¡Yo me mato! Ahora mismo yo me mato ¡Decile a Félix que yo me mato! ¡Yo me voy a matar! ¡Yo no quiero saber más de nada! ¡Se acabó la alegría de mi vida! ¡Yo no quiero vivir más! ¡Y no tengo por qué vivir, y yo me mato y yo me mato! (*La belleza de los difuntos*, p. 148)

L'annonce de la nouvelle par Rosa laisse éclater la vision égocentrique de Sara. La profusion d'emplois de la première personne du singulier centre l'annonce de la mort sur cette dernière qui ne s'intéresse finalement pas à Alejandro. L'annonce de son suicide déporte l'attention de tous les personnages sur Sara qui devient le centre d'intérêt, privant ainsi Alejandro de ces dernières attentions. L'abandon sera d'ailleurs double puisque Alejandro, abandonné une première fois lors du déménagement de ses parents, le sera une seconde fois quand sa mère préférera se séparer de l'urne funéraire.

b) *La belleza de los difuntos* et *Le poids de la grâce* : lecture croisée

L'abandon se lit également dans un roman de Joseph Roth intitulé *Job* ou *Le poids de la grâce* paru à Berlin en 1930 que nous pouvons rapprocher du roman inédit de Daniel Guebel. De plus, l'auteur confie avoir lu ce livre et s'en être inspiré :

Karen Cervera : ¿ Quería saber si la novela de Joseph Roth, *Job* (o *El peso de la gracia*) te había influido ?

Daniel Guebel : De haberla leído, sí. ¡Quizá sí, de manera enorme, y debido a la gracia divina¹⁴² !

Maurice-Ruben Hayoun résume ainsi la trame de ce livre :

Un misérable *melammed*, maître d'instruction religieuse, vit avec son épouse Déborah et ses trois enfants. Les conditions de vie sont extrêmement dures mais au moins la famille se porte bien jusqu'au jour où la mère met au monde un troisième fils qui présente des caractéristiques génétiques étranges. Le père comme la mère hésitent à consulter des médecins se fiant à la miséricorde divine puisque, comme chacun sait, la guérison ne peut venir que de Dieu. À la faveur d'une vaccination obligatoire des habitants du Guetto, le diagnostic d'un médecin russe tombe comme un couperet : ce dernier né que ses parents ont nommé Menouhim ce qui signifie consolations en hébreu, souffre d'épilepsie... Les descriptions que Roth donne des malformations de l'enfant sont terribles : tête disproportionnée par rapport au reste du corps, jambes courtes et arquées, un regard d'où toute expression est absente et un mutisme inquiétant. Déborah ne se console pas d'avoir donné naissance à un enfant si gravement atteint à la naissance. Méditant jour et nuit sur le malheur qui l'accable elle décide de se rendre dans une ville voisine afin de solliciter l'avis d'un célèbre rabbi. [...] La consultation – pour ne pas dire la prédiction – est à la fois brève et violente : le rabbi n'accorde guère plus d'une œillade à l'enfant dans les bras de sa mère qu'il rassure sur son avenir : il vivra, prospèrera et sera heureux... Mais surtout, ajoutez-il, n'abandonnez jamais cet enfant ! Cette injonction sonne comme un rappel, voire une mise en garde prémonitoire. Revenue chez elle, la maman confie Menouhim à ses deux grands frères et à sa sœur qui le martyrisent [...] Rien n'y fit : Dieu ne voulait pas la mort de cet enfant. On devine la fin : les parents ne tiennent pas leur promesse, tous croient que Menouhim est mort alors qu'il se présente un jour, sous une fausse identité mais bien vivant, devant son père Mendel¹⁴³.

Les titres semblent d'emblée étrangement similaires. Si *Aniquilación* faisait écho à *L'esclave* d'Isaac Bashevis Singer, la source de *La belleza de los difuntos* est, à coup sûr, ce roman, *Le poids de la grâce*, de Joseph Roth. Ces deux oxymores reflètent à leur façon le message véhiculé par l'auteur et font chacun écho à la fin des romans. Cependant, le procédé semble inversé. Alors que dans le roman de Roth, l'enfant, source de la grâce représente un poids par sa différence, dans le roman de Guebel, Alejandro est le défunt dont la beauté aveugle. Cette inversion, dès le titre, se vérifiera tout au long du parallèle entre les deux romans. Le personnage de Roth est source de vie alors que celui de Guebel dit la mort dès le titre. De même, le roman ne cesse de souligner la beauté d'Alejandro qui, dès le plus jeune âge, constitue une source d'aveuglement pour ses parents tant elle les empêche de voir en lui un enfant malade. Ainsi, le personnage de Daniel Guebel pourrait constituer, de façon parodique,

¹⁴² Entretien personnel avec Daniel Guebel et reproduit partiellement avec l'autorisation de l'auteur, mai 2013.

¹⁴³ HAYOUN Maurice-Ruben, *Le Judaïsme*, op.cit., p. 99-100.

une interprétation du titre de Joseph Roth. La grâce, la beauté d'Alejandro constituerait alors le poids qui le conduirait à la mort. Le titre étant alors réinterprété par l'auteur argentin.

Les titres semblent inviter à une lecture croisée, de plus, dès l'*incipit*, les similitudes persistent et vont, plus tard, se confirmer. En effet, les deux ouvrages commencent avec une référence aux *melammed*, instructeur religieux. Dans *La belleza de los difuntos* il s'agit de l'arrière-grand père d'Alejandro, alors que dans *Le poids de la grâce*, il s'agit du père de Menouhim. Cette première correspondance appelle pourtant une lecture analogue renforcée par les personnages, Menouhim et Alejandro, qui tous deux partagent des pathologies graves. D'autres similitudes accentuent l'analogie entre les deux ouvrages. Dans les deux romans, l'enfant malade ne bénéficie d'abord d'aucun diagnostic, dans *Le poids de la grâce*, ce diagnostic est médical et dans *La belleza de los difuntos* il est institutionnel, puisque ce sont les établissements scolaires et sociaux qui alertent la famille. La différence de ces enfants conduit à l'abandon des parents. Dans *La belleza de los difuntos* comme dans *Le poids de la grâce* l'enfant est livré à lui-même. Menouhim est maltraité par ses frères et sœurs qui tentent à plusieurs reprises de le tuer. La famille d'Alejandro le laisse se terrer – ou s'enterrer – et se détruire petit à petit en ne lui portant pas assistance. L'abandon dans les deux cas représente une forme de maltraitance secondée par l'indifférence des parents. La fin des récits est marquée par une différence notable. L'abandon chez Roth se conclut par un retour de l'enfant, en revanche chez Guebel, l'abandon se termine par la mort de l'enfant qui se voit alors sacralisé.

La mort d'Alejandro, qui clôt le récit, distingue les deux ouvrages et empêche une lecture similaire. Le texte de Joseph Roth, paru en 1930, est, comme le souligne Maurice-Ruben Hayoun prophétique : « mû par de sombres pressentiments, Roth cherche à ériger un monument à des juifs que la barbarie nazie va éliminer en tout premier lieu ». Menouhim représente cette différence que tous cherchent à exterminer. Cependant, la fin du texte et le retour de l'enfant vivant, alors que tous le croient mort, affirme le renouveau de l'identité juive, sa survie. Maurice-Ruben Hayoun conclut ainsi son étude du texte « On serait tenté de voir dans cet heureux dénouement à la fois un testament et une variation sur la prophétie (Isaïe 40.4) qui prédit que le "saillant deviendra uni" ou que Job, tout simplement, est comme Menouhim, régénéré¹⁴⁴ ». Le titre initial, *Job*, faisait de Menouhim une figure biblique chargée symboliquement. Dans ce récit, il endure et supporte les pires souffrances : l'abandon

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 100.

de ses parents, la maltraitance de ses aînés, qui n'ont pour but que sa disparition. Le parallèle avec l'Histoire éclate, et la portée prophétique du texte est sidérante. Le retour de Menouhim symbolise le retour du judaïsme, sa renaissance après l'Holocauste.

c) De la judéité à l'universalité

La narration tente de dresser un parallèle entre les deux récits qui se rejoignent sur de nombreux thèmes : celui de la famille, de l'abandon et de la maltraitance. En revanche, les titres, pourtant de composition identique, semblent distinguer les deux ouvrages. La fin des deux récits conforte le lecteur dans cette idée puisque la mort d'Alejandro tranche radicalement avec le retour de Menouhim et le symbolisme qu'il sous-tendait. Si le retour de l'enfant dans un cas peut se lire prophétiquement comme le renouveau du judaïsme après les atrocités de l'holocauste, faut-il alors lire dans la mort d'Alejandro son impossible pérennité après le traumatisme ? Comme souvent chez Daniel Guebel les fins de roman constituent des espaces ouverts à différentes interprétations.

La mort d'Alejandro permet l'unique démonstration d'amour qui teinte le texte d'une dimension qui pour l'instant lui était inconnue. La mort donne lieu aux seules démonstrations affectives du récit, de même qu'elle sublime le défunt et son souvenir. D'ailleurs, le changement de titre de l'ouvrage met l'accent sur ce thème en soulignant sa fonction sacralisante. La mort d'Alejandro provoque un véritable cataclysme émotionnel que Sara, sa mère, surjoue. Dans l'incapacité de se déplacer pour raison de santé à l'incinération de son fils, Sara demande à Félix de lui faire ses adieux :

Rosa y Enrique acompañaron a Félix a la sala de la morgue. Como ya estaba decidido que lo cremaran, en la sala habían preparado el cuerpo. Rosa no quiso entrar a verlo, pero Enrique sí. Félix también entró y cuando vio el cuerpo del hijo en el cajón, acostado, todo tapado por la sábana de hilo, lo acarició y lo abrazó, lo acariciaba y lo besaba. Le hablaba en su idioma. Eran iguales, el muerto y el vivo, los dos. A Alejandro le habían puesto un turbante porque en el último tiempo había perdido mucho pelo. El turbante lo hacía más joven. Se le veía la cara solamente, y estaba muy delgado. También lo habían afeitado, pero la barba le había vuelto a crecer. Estaba pintado, con maquillaje, los ojos delineados, los labios con un toque de color, pero igual se lo veía muy amarillo. Tenía esos ojos azules, metálicos, un poco abiertos, pero sin luz. Una preciosa criatura. La más hermosa del mundo. Félix le tocó un brazo y lloraba. Cuánto dolor. Enrique vio que al cuerpo lo habían abierto por varias partes, y luego lo habían cosido con un hilo de cordón para coser bolsas. Y parece que no les había alcanzado el hilo, porque a la altura del hombro y el cuello estaba abierto, se le veía la carne de adentro. (*La belleza de los difuntos*, p. 152)

Le récit laisse place à la première effusion de sentiments. Les adieux de Félix devant le corps inerte de son fils se font dans leur langue maternelle, ils sont verbaux et tactiles. La description du corps d'Alejandro fait écho à l'énumération faite par Rosa à la mort de Bernardo. Cependant, le passage souligne paradoxalement la beauté d'Alejandro dans la mort ce qui pourrait expliquer le titre de l'ouvrage et ainsi, faire de ce passage une clé du récit. Cette description est pourtant contrariée par un élément à la fin de chaque phrase introduit par la conjonction de coordination « pero » qui renvoie à la mort. De même, la phrase qui clôt le chapitre laisse le lecteur sur une impression d'horreur qui vient contredire la beauté du défunt. L'élément qui vient perturber et nuancer la phrase remet la description en question. Le passage fait écho au nouveau titre, le balancement qui se dessine renvoie à l'ensemble du texte et le teinte d'un ton particulier entre sacralisation et profanation. Félix, responsable par sa fuite de la mort d'Alejandro, pleure devant la dépouille de son fils. L'effusion hyperbolique contraste d'ailleurs avec le reste du récit et l'attitude de Sara et Félix avec leur fils Alejandro qu'ils ont abandonné pour le Texas. La mort revêt un caractère égalisateur, d'où le parallèle qui émerge dans le passage entre Félix et son fils, tout autant que sacralisant. Cependant, ce parallèle entre vivants et morts, le second du roman, laisse entendre l'extinction d'un peuple.

La mort permet la sacralisation du jeune homme, toutefois, elle n'est que temporaire et trompeuse. Le caractère prémonitoire du texte de Joseph Roth permet de voir, dans le retour de Menouhim, la vie et renvoie, par extension aux rescapés de la Shoah et aux générations futures. De même, à travers le symbolisme de Job il souligne les épreuves et la foi inébranlable. Le texte de Daniel Guebel, quant à lui, ne peut ignorer l'Histoire. Dès lors, il ne peut pas écrire la vie. La mort s'impose dans le récit et avec elle, son souvenir, lui aussi sacralisant. La trame de Roth et celle de Guebel forment deux états du texte distincts, séparés par l'Histoire, par la réalité de l'extermination. Alors deux facettes d'un même texte naissent. Si dans Roth le lecteur trouve la trace des rescapés, dans Guebel, ce sont les millions de juifs exterminés dont Alejandro devient le symbole. Cette mort devient alors sacralisante – le texte insiste sur la beauté de son corps, son innocence puisqu'il ressemble à un enfant – mais ne cache pas non plus la mutilation.

Cependant, peut-on lire à travers Alejandro la sacralisation du judaïsme ? Pour tenter d'appréhender cette question replaçons le personnage dans l'économie du roman. Alejandro est le fils aîné de Sara et Félix, couple mixte dont la mère semble avoir renoncé à ses racines hébraïques. L'assimilation de cette famille d'exilés est totale, Félix faisant même du rêve américain de faire fortune sa priorité. Alejandro, quant à lui, est malade, livré à lui-même,

tyrannique, se nourrit mal, passe son temps devant la télévision et sort la nuit. Le personnage est dégradé tout au long du récit et, ne peut, de ce fait, constituer un symbole du judaïsme. Il pourrait d'ailleurs se lire comme une représentation du *Golem* être créé à partir d'argile et qui semble demeurer à l'état brut. Comme Alejandro, le *Golem* dans la tradition folklorique juive sera mis à mort par son créateur redevenant poussière. De plus, il n'est pas persécuté comme a pu l'être le personnage de Joseph Roth. La mère d'Alejandro refuse de l'aider par des soins et ce faisant, elle le pousse vers l'anéantissement (tout comme la mère de Menouhim). En ce sens, la différence dont souffre Alejandro, comme Menouhim, représenterait le judaïsme qu'on laisserait finalement se détruire comme Sara et Félix laissent mourir leur fils.

Enfin, le texte de Guebel pourrait être mu par le même pressentiment macabre qui avait poussé Joseph Roth à prendre la plume. En effet, cette famille, qui a abandonné tout idéal, toute religion, sans aucune conscience politique, ne tire aucun enseignement du passé – en ce sens, elle s'oppose à Rosa, Enrique et Esteban qui représentent leur anti-thèse – et reproduit l'Histoire au sein même de leur famille. Dans ce huis-clos familial se rejoue l'horreur de l'Histoire. Alors, *La belleza de los difuntos* s'élèverait contre toutes les formes d'extermination, mais aussi contre un monde résolument moderne, adoptant ainsi une portée critique et idéologique. L'Amérique est d'ailleurs vivement critiquée, elle représente par l'homogénéisation des mœurs et des modes de consommation une forme d'extermination que l'auteur pointe. Le rêve américain de richesse a remplacé toute forme d'idéaux et de croyance et constitue un modèle de pensée unique. Si l'Histoire est faite de répétitions alors Daniel Guebel nous avertit des dangers de notre monde moderne qui, dans ce cycle infernal, va voir l'Histoire se répéter.

Enfin, *La belleza de los difuntos* pourrait constituer un jardin du sens talmudique. En effet, la réception du Talmud dans la culture juive se fait par le biais d'une herméneutique traditionnelle. Il existe différentes approches du texte religieux. L'une d'elle repose sur le sens du mot *Pardes* en hébreu, qui veut dire jardin. Il s'agit en réalité presque d'un sigle dont les consonnes renvoient à différents niveaux de lecture pour la compréhension du texte sacré et son prolongement qui tend à le renouveler constamment. Ainsi, P pour *Pchat*, le sens littéral du texte, R pour *Remez*, le sens allégorique ou allusif, D pour *Drach*, l'interprétation talmudique, S pour *Sod*, le sens caché ou mystique.

Ces quatre niveaux d'interprétation sont aisément transposables au roman. Le sens littéral renvoie à la trame du roman, cette fresque familiale qui se décline en autant de thèmes

étouffants et qui font du récit un roman oppressant qui gravite autour des problématiques de la famille, du travail, de la maladie et de la mort. Le récit adopte alors le rythme vital de l'être humain en maniant les thèmes qui en constituent l'essence. La famille, microcosme complexe, est décortiquée dans ses états les plus paradoxaux. Ce zoom déformant révèle l'évolution de cette dernière aux prises avec son siècle. L'Histoire, toile de fond du roman, son sens allusif, se laisse apprécier par de petites touches connotatives alors que le récit nous fait traverser un siècle d'histoire. Autant d'événements historiques que le récit semble effleurer mais dont les personnages sont porteurs. La mort de Bernardo, qui coïncide avec la chute de l'Union Soviétique, représente alors la perte des illusions et l'avènement d'un homme nouveau, apolitique et capitaliste représenté par Félix. L'espoir renaît avec Esteban, garant de la mémoire collective acquise par la connaissance historique et idéologique, qui contamine les esprits. Les personnages sont le reflet de l'influence historique, mais également de l'exil et de l'acculturation. Cette assimilation au pays d'accueil n'est pas systématique, Rosa succède à Bernardo et devient le pilier de la famille, veillant sur chaque membre. L'évolution n'est pas homogène mais elle fragilise l'édifice familial. Les personnages, qui fonctionnent par antithèse (Bernardo/Félix ; Rosa/Sara), marquent bien la transition et le passage vers une génération nouvelle dont les codes semblent différents voire dégradés. L'absence de pratique religieuse comme l'absence de mention à la Tora, symbole de la culture juive et de sa transmission soulignent le défi de maintenir l'identité dans la double difficulté de l'exil et de la mondialisation. Le sens Talmudique est porté par le personnage d'Alejandro, qui, comme représentation de *Job*, trouvera paradoxalement sa survie – ou mythification – dans la mort. Dans ce panorama, Alejandro représente la différence que l'on va éradiquer par indifférence, la famille reproduit au sein de son espace confiné, que l'on pensait pourtant protecteur, les horreurs de l'histoire. L'impression cyclique n'est alors pas portée par la forme mais par le genre, pont entre réalité et fiction. En effet, l'autofiction, constitue le sens caché du texte tiré d'une histoire familiale. Le genre tisse un lien étroit avec la réalité – historique ou propre à l'auteur – la trame la relaie maquillée sous la fiction et insinue par cette poursuite une répétition qui, se jouant sur deux niveaux : macro-cosme historique et micro-cosme fictionnel, permet une mise en abyme. L'Histoire cachée dans l'histoire pourrait constituer une métaphore de l'autofiction.

D. MORPHOLOGIE DE LA RÉÉCRITURE CHEZ DANIEL GUEBEL

Los padres de Sherezade, recueil de nouvelles, publié en 2008, constitue une entrée vers le roman inédit pour l'heure. Les nouvelles présentent la particularité, par le biais de leur publication, de bénéficier d'une exposition littéraire à part entière sans souffrir de l'ombre du roman majeur. Ainsi, ce recueil s'installe dans le corpus de l'auteur comme une pièce singulière bien que ce ne soit là qu'un artifice. En effet, le recueil fait partie intégrante de *El absoluto* et plus généralement de l'arborescence littéraire. À ce titre, il fait partie du roman autant qu'il s'en dégage par une publication anticipée.

Alors, peut-on parler de mise en recueil pour *Los padres de Sherezade* quand les noyaux narratifs cohabitent déjà dans un roman, *El absoluto*? Cette réunion de textes qui compose *Los padres de Sherezade* semble alors fictive puisque ces fragments sont autant d'extraits qui composent le roman *El absoluto*. Ils sont donc liés par la trame narrative et reliés par le livre. Cependant, le changement formel, la constitution des fragments en nouvelles, mais aussi thématique, le prolongement ou la création fictionnels, font de la constitution du recueil *Los padres de Sherezade*, une mise en recueil particulière. Cette mise en recueil est l'élément qui dote l'ouvrage de sa singularité et qui le distingue du roman-source :

[L]a nouvelle se trouve tôt ou tard mise en recueil, c'est-à-dire associée à d'autres nouvelles, tandis que le roman constitue à lui seul le livre. Soit un paradoxe : la nouvelle, comme toute forme brève, a une vocation particulière à l'autonomie ; mais sa brièveté la prédispose, non moins, à la coexistence. Soit un second paradoxe : si la mise en recueil est – au moins pour partie – ce qui fonde la spécificité de la nouvelle, elle est aussi ce qui brise son unicité¹⁴⁵.

Dans *Los padres de Sherezade*, la mise en nouvelle cohabite avec la mise en recueil. Le choix du fragment mis en nouvelle reste énigmatique, le plus souvent, il est question d'un potentiel narratif supérieur de ces passages qui laisse entrevoir des perspectives narratives plus amples, que la forme longue, ou encore la cohérence du roman ne peuvent développer : « Yo voy escribiendo *El absoluto* y dentro de ella aparecen cuentos. Los desprendo y me pongo a trabajarlos de manera autónoma¹⁴⁶ ». Dans *Los padres de Sherezade*, la mise en nouvelle adopte diverses formes que le passage choisi conditionne : « Bueno, en realidad los motivos para pasar al cuento los tienen los mismos cuentos y no el autor¹⁴⁷. » Pour Daniel Guebel, le

¹⁴⁵ LAFON Michel, *La nouvelle*, op.cit., p. 169.

¹⁴⁶ SASTURAIN Diego, *El amor...*, op.cit.

¹⁴⁷ BOGADO Fernando, «Las mil y una» [en ligne], Página 12, 25 janvier 2009. Disponible sur <<http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-3334-2009-01-25.html>> [consulté le 20 avril 2015].

fragment porte en germe la nouvelle qui ne demande qu'à se déployer. Finalement, la mise en nouvelle se fait l'écho du projet énonciatif que la mise en recueil sublime :

En el caso de estos cuentos, mientras los escribía experimentaba una intensidad distinta, una velocidad mayor en el goce de la escritura, que era efecto de una condensación relativa mayor que la del promedio de la novela, y que a veces me hizo pensar si no sería mejor recortar, cortar y pegar de otra manera *El absoluto*, y convertirlo en una forma que postule la superioridad del fragmento respecto de la supuesta totalidad¹⁴⁸.

L'auteur nous livre ici sa définition du romanesque vue par l'écrivain : l'intensité, la rapidité et la jouissance au moment d'écrire dictent le choix du noyau narratif que l'auteur va décider d'extraire. De plus, l'écrivain condense en ces lignes la vision originelle qu'il pose sur son chef d'œuvre, espace virginal qu'il veut préserver de toute contamination littéraire (ainsi l'auteur ne souhaite pas couper, retoucher ou modifier le texte). L'arborescence devient un cycle de création parallèle qui est le creuset du romanesque chez Daniel Guebel.

De plus, la forme brève cristallise l'aspiration de l'auteur, que le roman ne pouvait contenir à lui seul. Ainsi, la nouvelle est le moteur de l'intensité narrative et du plaisir auxquels l'auteur fait référence. On comprend alors que la mise en recueil de *Los padres de Sherezade* sert d'appui au projet énonciatif qui se propose de questionner les deux formats au travers de la dichotomie partie *versus* tout. *Los padres de Sherezade* serait-il l'aveu de la suprématie de la forme brève par rapport au roman, de la partie sur le tout ? Cette hypothèse répondrait alors aux opérations littéraires mises en place autour des noyaux narratifs, de même qu'à la constitution de l'arborescence, quintessence de ce projet.

Toutefois, nous ne le pensons pas. Il ne s'agit là que d'une partie d'un projet littéraire d'une grande ampleur, un tout inatteignable. La dualité qu'offrent ces deux approches, d'une part le roman et d'autre part le recueil de nouvelles, est le reflet d'une autre dualité, celle, dans l'arborescence, que le roman-source entretient avec les romans-satellites. Le renvoi permanent du roman-source aux romans-satellites et inversement empêche toute suprématie et dévoile une corrélation extrême dont la mise en recueil et l'ordonnement se font l'écho. Si pour Borges, comme l'explique Michel Lafon, la mise en recueil constitue une sorte de « mise en mouvement », pour Guebel, il s'agirait plutôt de tendre vers le mystère et la transformation dans *Los padres de Sherezade*. Pour le lecteur, la mise en recueil constituerait alors une « mise en écueil » puisqu'elle empêcherait toute certitude quant à la réception.

¹⁴⁸*Ibidem*.

1. La réécriture de soi dans *Los padres de Sherezade*

La réécriture qui rythme la création de l'arborescence, peut être, comme le soulignait la citation de Michel Lafon qui ouvrait cette première partie, réécriture de soi ou réécriture d'autrui. Nous nous limiterons ici à l'analyse de la référence extratextuelle¹⁴⁹. La réutilisation thématique et formelle est mise en scène avec l'arborescence. Ce ne sont pas seulement les thèmes qui s'y retrouvent, comme la transformation, mais également des pratiques romanesques, comme l'utilisation de la mise en abyme. Cette reconduction est le motif de *Los padres de Sherezade* qui, parallèlement, fait siennes des séquences du roman, sorte de noyaux capables de générer un nouveau récit et de se déployer dans une forme différente.

Le recueil de nouvelles *Los padres de Sherezade* compte cinq nouvelles qui font écho aux cinq livres qui constituent le roman *El absoluto*, théâtre des opérations de création et re-création. Faut-il voir dans le choix du chiffre cinq le désir de l'auteur de signifier, jusque dans le nombre de récits, la totalité du monde (cinq sens, cinq parties de l'homme disposé en croix, cinq formes de la matière, etc.) ? Ces nouvelles se détachent, s'extraient du roman-source de façon singulière.

L'hypertextualité dans *Los padres de Sherezade* constitue un exercice de style littéraire, mais surtout un jeu. En effet, parmi les cinq nouvelles, une, « La fórmula de los jesuitas », apparaît sous une forme identique dans le recueil et dans le roman, dont elle est en somme une *transposition*. Ce fragment vient donc se constituer en récit autonome en passant de chapitre d'une forme longue à nouvelle dans ce recueil. Cette transposition affecte principalement le genre. Deux autres nouvelles, « Un sueño de amor » et « El secreto de la inmortalidad », reprennent certaines données concernant l'espace, le temps, des personnages ou des événements du roman, qui viennent constituer des amorces d'autres fictions. Enfin, « La nariz de Stendhal » semble être un ajout ne provenant pas du roman et « Los padres de Sherezade » conclut le recueil en mettant en exergue l'importance du thème de la transformation qui structure l'ouvrage, tout comme le fait le dernier chapitre de *El absoluto* pour le roman. Ces nouvelles, qui évoluent en parallèle du roman-source ou hypotexte, sont à la fois des fragments et des fictions à part entière. Elles entretiennent entre elles des relations différentes d'un espace à l'autre et dans l'espace confiné du recueil.

¹⁴⁹ Sans toutefois écarter complètement les références intertextuelles qui mettront en lumière certains passages des nouvelles étudiées.

a) **Le récit qui se transpose : « La fórmula de los jesuitas »**

La nouvelle « La fórmula de los jesuitas » apparaît dans les deux ouvrages. Dans *Los padres de Sherezade*, elle ouvre le recueil et ne présente que peu de différences avec la séquence tirée du roman. Ici la réutilisation est en fait *transposition*. Cette séquence se situe dans la première partie du roman, au chapitre cinq du second livre consacré à Andrei Deliuskin. Dans la nouvelle comme dans le roman, Lénine, de son vrai nom Vladimir Ilich Ulianov, se rend au monastère de Louvain pour y comprendre et y maîtriser le pouvoir de la religion sur les masses. Alors qu'il se présente déguisé, il est reconnu par le responsable du monastère, Philippe de Groiselière, avec qui il entame une conversation où il questionne le mysticisme en rapport avec le pouvoir :

- Quiero saber, en resumen, cómo organiza San Pablo su partido religioso en el cruce entre un sujeto ya inexistente y su acontecimiento improbable. Quiero saber cómo, a partir de esa confluencia de absurdos, funda en la historia la posibilidad de una predicación que abarca toda la especie humana.
- ¿Un marxista quiere fabricar su Jesús propio bajo la forma de una ley política de funcionamiento planetario?
- Sí. Salvo que no se trata del Hijo, sino del Partido. («La fórmula de los jesuitas », *Los padres de Sherezade*, p. 19).

La présence de Lénine dans ce monastère jésuite semble justifiée par le modèle que représente la religion pour la politique. Cependant, rien n'explique sa présence dans ce lieu singulier dans la nouvelle. Aucune mention d'Andrei Deliuskin, héros de ce second livre, n'est faite dans la nouvelle alors qu'il va conditionner la venue de Lénine dans ce monastère-ci. Le roman, à l'inverse, tisse une trame plus ample autour de cet épisode. L'auteur a ainsi excisé une partie de son intrigue pour n'extraire que cette séquence. En effet, plusieurs histoires confluent pour donner sens à cet épisode. Cet épisode est préparé en amont dans le roman et donne lieu à un développement particulier :

De esta evidencia fáctica se percatarían tiempo más tarde las mentes más lúcidas de la Compañía de Jesús y, entre otras, personalidades tales como el revolucionario bolchevique Vladimir Illich Ulianov, alias Lenin (1970-1924). Pero esta cuestión merece un aparte. (*El absoluto*, p. 139)

Le texte annonce la venue de Lénine au monastère vingt-deux pages avant qu'elle ne se produise (à la page 161), ce qui permet ainsi une digression romanesque qui étoffe l'épisode et lui donne sens en unissant le destin d'Andrei Deliuskin à celui, historique, de Lénine. En effet, Andrei Deliuskin, cent cinq ans plus tôt, soit en 1797, va annoter et déchiffrer

l'exemplaire des *Ejercicios espirituales*, du jésuite Ignacio de Loyola, dévoilant ainsi sa portée politique :

Andrei descubrió que la elección de estilo de Loyola exigía menos una interpretación religiosa que política. (*El absoluto*, p. 137)

Dios era la máscara bajo la cual se ocultaba una política del poder. (*El absoluto*, p. 138)

Comme en témoignent ces extraits, alors que des liens notamment thématiques se tissent entre les deux textes à travers l'union du monde ecclésiastique et politique, nulle référence directe n'est faite en rapport au texte de Loyola dans *Los padres de Sherezade*. Le lecteur avisé pourra néanmoins y voir quelques renvois. D'abord indirects, puisque l'on sait que Lénine séjourne dans un monastère jésuite. On peut également voir, à travers cette citation : « No es la teoría lo que te trae, sino la dura práctica » (*Los padres de Sherezade*, « La fórmula de los jesuitas », p. 17), une référence indirecte aux *Ejercicios espirituales* qui, dans leur conception, de même que dans leur titre, se présentaient comme une mise en pratique. À l'inverse, d'autres renvois semblent plus directs. Dans l'*excipit* de la nouvelle, Philippe de Groissellière fait ainsi référence à Ignace de Loyola : « San Pablo fue todo mal aliento, ferocidad, cálculo y voluntad de poder. Como San Ignacio de Loyola, por otra parte » (« La fórmula de los jesuitas », *Los padres de Sherezade*, p.21).

Ce passage trouve un écho particulier à la lecture du roman puisqu'il confirme la réception politique et stratégique faite par Andrei des *Ejercicios espirituales*. En ce sens, il renvoie assurément au roman et contribue à créer un va-et-vient permanent entre les deux écrits qui se répondent et se déchiffrent mutuellement. La référence au texte de Loyola structure l'épisode commun, voire lui donne sens, quand celui-ci est intégré au roman. En revanche, la réutilisation de ce passage montre que la mention de Loyola et d'un de ses textes fondateurs n'est pas indispensable dans l'économie de la forme brève qui s'en passe sans perdre l'intensité romanesque.

Sans être totalement écartés, les *Ejercicios espirituales* deviennent une référence discrète dont il ne faut pas minimiser l'impact. En effet, on peut lire sur la quatrième de couverture : « En *Los padres de Sherezade*, Daniel Guebel ha creado su propio libro de ejercicios espirituales bajo la forma de un juego de cajas chinas ». La référence au texte de Loyola, sous-jacente dans la nouvelle « La fórmula de los jesuitas », teinte l'ensemble du recueil et promet au lecteur une expérience mystique et littéraire. La nouvelle « La fórmula de los jesuitas » dévoile son importance puisqu'elle renferme des noyaux thématiques largement

exploités par l'auteur dans *El absoluto* tels que le pouvoir, l'endoctrinement ou encore la religion : « O sea que la religión sería la instancia de nominación trascendente de los avatares de la política » (*Los padres de Sherezade*, « La fórmula de los jesuitas », p.18).

Dans la nouvelle, Lénine se rend au monastère pour tenter, en se basant sur la religion, de trouver un modèle efficient d'endoctrinement des masses pour la conquête du pouvoir :

Quiero saber, en resumen, cómo organiza San Pablo su partido religioso en el cruce entre un sujeto ya inexistente y su acontecimiento improbable. Quiero saber cómo, a partir de esa confluencia de absurdos, funda en la historia la posibilidad de una predicación que abarca toda la especie humana (« La fórmula de los jesuitas », *Los padres de Sherezade*, p.19)

Le stratagème religieux dévoile sa nature romanesque par le caractère invraisemblable et fantastique des faits soulignés dans ce passage. La religion est ici réduite au discours et à son pouvoir romanesque ce qui rappelle le *storytelling* – stratégie de communication qui vise à convaincre en racontant une histoire – et donne une teinte moderne à ce passage. Sur un ton ironique et souvent humoristique, le personnage, presque incrédule devant l'exploit littéraire réalisé par Saint Paul, se demande comment ce tour de force a réussi à galvaniser le peuple :

Lo que por ahora puedo decirte es que la apuesta de San Pablo por la resurrección no requiere de una vida anterior de Cristo; incluso, en su opinión, el cuento «realista», biográfico (del que se ocupan en detalle el resto de los Apóstoles), afea la perfección de su fábula. (« La fórmula de los jesuitas », *Los padres de Sherezade*, , p. 20)

La vision politique et démystificatrice que l'auteur nous livre de la religion repose sur un élément narratif dont il souligne, à travers cet extrait, le potentiel fictionnel opposant « el cuento realista » à « la fábula ». Par la discussion qu'ils engagent, Lénine et Philippe de Groisellière tentent de décomposer les éléments fondateurs du mythe sur lesquels repose la religion. L'élément romanesque semble privilégié dans son approche fictionnelle voire fantastique. Saint Paul devient, au travers de ces citations, un conteur, au même titre que Shéhérazade à la fin du recueil. La narration détient alors le pouvoir de rassembler mais aussi de manipuler. L'illusion devient la clé comme le dit Philippe de Groisellière à Lénine : « (...) estás dispuesto a construir un artefacto conceptual fundado en la eficacia » (« La fórmula de los jesuitas », *Los padres de Sherezade*, p. 19). Par l'utilisation des substantifs « conte » et « fable », l'auteur souligne la puissance de la forme brève qui, malgré sa concision, peut développer une densité, une profondeur, une intensité qu'elle n'a pas à envier au roman.

L'assimilation de la religion à la politique, amenée avec humour par l'auteur, est secondée par une vision triptyque qui dresse un parallèle entre l'organisation religieuse et l'organisation politique du parti communiste :

- ¿Un marxista quiere fabricar su Jesús propio bajo la forma de una ley política de funcionamiento planetario?
- Sí. Salvo que no se trata del Hijo, sino del Partido.
- Ah, pero qué interesante... ¿Y cuál es tu idea del lugar de Dios Padre dentro de este sistema? (« La fórmula de los jesuitas », *Los padres de Sherezade*, p. 19)

La trinité que dessine cet extrait met le parti communiste à la place du Fils, on comprend alors que Lénine serait probablement la figure de Dieu le Père. Cette vision paternaliste n'est pas sans rappeler l'appellation russe de « petit père du peuple » donnée aux figures politiques charismatiques. Le Saint Esprit, quant à lui, n'est pas représenté mais on peut imaginer que la doctrine occuperait cette place. Cette transposition souligne la similitude entre la politique et la religion. Cette analogie est également exploitée avec humour à la fin de la nouvelle :

En relación con tu estadía en este monasterio...puedes dejar la puerta de tu celda sin llave.

- Pero ¿y mis pertenencias...?
- Por eso no te preocupes; aquí todo es de todos. Los jesuitas consideramos que la propiedad es un robo. («La fórmula de los jesuitas », *Los padres de Sherezade*, , p. 21)

L'indication temporelle, mars 1902, qui ouvre la nouvelle ainsi que la référence à la publication de *Que Faire ?*, pamphlet qui conduira à la division entre bolcheviks et mencheviks, nous permettent d'imaginer ce séjour comme une période de formation avant le second congrès du POSDR (Parti ouvrier social-démocrate de Russie) qui a eu lieu à Bruxelles le 30 juillet 1903. La narration va d'ailleurs dans le même sens en revêtant un caractère initiatique dont l'extrait se fait l'écho. L'inversion des rôles, puisque Lénine s'inquiète de ses biens et que Groissellière relaie un discours communiste, invite le lecteur à envisager des liens étroits entre les préceptes de la Compagnie de Jésus et la doctrine communiste, la structure du parti communiste ayant souvent été comparée à celle du catholicisme. Alors, la religion devient paradoxalement le siège d'une organisation politique anti-religieuse, et pose les fondements de sa doctrine, créant une assimilation totale de la religion à la politique et inversement.

En transposant ce passage d'une forme longue à une forme brève, ainsi qu'en le reproduisant fidèlement, sans ajout ni apport, Daniel Guebel questionne ces deux formats en

toute équité. Dans « La fórmula de los jesuitas », l'auteur donne à ce passage du roman une autonomie suffisante pour qu'elle se constitue en nouvelle et ainsi neutralise la suprématie de la forme longue en dévoilant la potentialité de la forme brève. Par conséquent, cette approche tend à gommer les frontières formelles et relativise toute classification générique.

Daniel Guebel ne propose pas de variante de son micro-récit, en ce sens, « La fórmula de los jesuitas » serait une similitude puisqu'elle propose une doublure d'un micro-récit du roman-source. Ici, la mise en abyme multiplie (par anticipation). Ce micro-récit dans *El absoluto* devient une macro-histoire¹⁵⁰ à laquelle nul ajout n'est nécessaire (hormis les adjonctions que la mise en recueil requiert) « En somme, il ne faut pas hésiter quelquefois à renverser toute la figure et remplacer l'idée d'un micro-récit comme mise en abyme d'une macro-histoire par l'hypothèse d'une macro-histoire comme mise en périphérie d'un micro-récit¹⁵¹ ». En se constituant en nouvelle, le micro-récit de *El absoluto* devient une macro-histoire de *Los padres de Sherezade*. Ce faisant, il renvoie, de façon périphérique, au roman-source et au micro-récit qu'il formait dans cette forme longue. Alors, le recueil *Los Padres de Sherezade* est à la fois une mise en abyme et une mise en périphérie de *El absoluto* par l'essaimage qu'a subi l'hypotexte. En effet, les macro-histoires annoncent, reflètent voire dédoublent le micro-récit resté dans l'ombre alors que ce dernier constitue le point de départ de l'aventure littéraire.

b) Le récit supplémentaire : « Un sueño de amor »

Le lecteur note d'emblée les similitudes entre *El absoluto* et *Los padres de Sherezade*. L'*incipit* de la nouvelle « Un sueño de amor » se trouve être un extrait de *El absoluto*¹⁵². Le parallèle entre les passages est tel qu'il ne s'agit plus d'une similitude mais d'une mise en miroir ou d'une *transposition* puisque l'auteur réutilise un passage intégral de son roman qu'il place comme amorce d'une nouvelle. L'autonomie de ce noyau devient alors manifeste, dans le roman il poursuit et clôt l'action, alors que dans la nouvelle, son potentiel narratif lui permet d'engager un nouveau récit. Cela étant, ce nouveau récit ne va pas constituer une *suite* ou encore une *continuation*¹⁵³ même s'il relance le noyau extrait du roman et qui lui, constituait un terme. Ce noyau narratif représente alors un *embranchement* ou une *bifurcation*

¹⁵⁰ Selon la terminologie de Jean Ricardou.

¹⁵¹ RICARDOU Jean, *Le nouveau...*, *op.cit.*, p. 54.

¹⁵² Le passage commun aux deux textes, qui s'étend sur un peu plus d'une page, présente toutefois des différences minimales. Elles sont principalement d'ordre stylistique et n'occasionnent pas de variations significatives. D'autres différences, d'ordre événementiel cette fois, permettent au passage de prendre sens dans cette nouvelle narration. C'est le cas des changements de nom.

¹⁵³ Selon la terminologie de Gérard Genette.

dans le sens où deux *versions* possibles, dans deux espaces différents, s'offrent au récit et au lecteur.

L'auteur permet ainsi au récit de se déployer dans un autre espace textuel tout en gardant un lien très étroit avec le roman d'origine. Chez Daniel Guebel, la *transposition* initiale est un prétexte à un nouveau récit, elle est génératrice d'une *extension* de l'hypotexte. Cette illusion permet d'accroître l'amplitude du roman qui trouve non seulement un prolongement mais également une nouvelle version d'une histoire qu'il contenait. Daniel Guebel nous propose donc une variante à partir d'un noyau conforme à l'hypotexte. Les récits, en s'entrechoquant à l'endroit même où ils sont conformes ne peuvent plus s'ignorer, ils sont entrés en contact. Le caractère inédit de *El absoluto* ne permet pas, pour le moment, de face à face « public¹⁵⁴ » des variantes. Selon Jean Ricardou, cette confrontation, duel de parallèles, débouche sur une mise en hiérarchie ou une mise en fantaisie¹⁵⁵. Face à face, les deux textes tentent de s'emparer de l'espace, et donc, de réduire l'autre à la simple condition de reflet. La suprématie de *El absoluto*, dont le titre ne laisse d'ailleurs que peu de place au doute, semble incontestable. La mise en hiérarchie serait alors évidente si la mise en périphérie, sorte de mise en abyme renversée, ne contrariait pas l'ordre des choses puisqu'elle suppose que le micro-récit serait alors *El absoluto* (et qu'en tant que micro, il serait donc subsumé à la macro). De même, dans « La fórmula de los jesuitas » le dialogue forme longue/ forme brève, qui se nouait en toute équité, nous invitait à ne pas penser le rapport entre les deux ouvrages de façon belliqueuse et hiérarchique, mais bel et bien de façon féconde. En ce sens, la mise en fantaisie s'adapterait davantage si toutefois elle ne supposait pas une mise dos à dos des variantes¹⁵⁶. Or, il semble inconcevable (et c'est pourtant ce que le lecteur de l'œuvre de Guebel fait en ce moment) de faire s'ignorer *El absoluto* et *Los padres de Sherezade*. Ainsi, le face à face pourrait être envisagé non pas verticalement (ce que suppose la mise en hiérarchie) mais horizontalement (ce qui supposerait une mise en égalité ou mise en dialogue) et constituerait un enrichissement. En effet, la ressemblance n'appauvrit pas la nouvelle, elle permet à la variété de s'immiscer par le biais d'une nouvelle aventure. La scission agirait comme une libération et permettrait au récit son extension sans réduction de sa portée.

¹⁵⁴ L'auteur, grâce à l'accès au texte qu'il nous donne, nous permet de mener à bien cette confrontation entre les deux ouvrages.

¹⁵⁵ RICARDOU Jean, *Le nouveau...*, *op.cit.*, p. 92.

¹⁵⁶ *Ibidem*.

Dans *El absoluto*, la narratrice nous livre une chronique généalogique en revenant sur la vie de ses ancêtres, à commencer par son arrière-grand-père, Frantisek Deluiskin, fils de Vladimir Deluiskin, qui extrait les mammouths des glaces. Son arrière-grand-père, Frantisek, s'illustre, quant à lui, dans la musique puisqu'il est compositeur. À ce titre, il tente, au début du roman, de trouver l'accord parfait en se servant du corps féminin comme d'un instrument. Ses recherches, à la fois musicales et sensuelles, ne portent pas leurs fruits et finissent par le plonger dans une profonde remise en question. Dans « Un sueño de amor », nouvelle appartenant au recueil *Los padres de Sherezade*, le héros, Nikita Volkoff, affiche des similitudes importantes avec le héros du roman. Tous deux sont compositeurs et arrivent à un moment de leur carrière où ils doutent de leurs capacités :

El joven Nikita Volkoff, que había dedicado algunos años a convertirse en compositor de música culta, comprendió que no tenía talento para tal actividad. Arrasado por ese descubrimiento, vivió unos meses frenéticos, buscando consuelo en los amigos, las mujeres y el alcohol. («Un sueño de amor », *Los padres de Sherezade*, p. 25)

Ce passage, qui fait partie de l'*incipit* de «Un sueño de amor», sert, au même titre que l'*incipit* dans son intégralité, de synthèse du roman en permettant ainsi de replacer l'extrait recopié dans un même contexte. Gérard Genette distingue ainsi :

De l'excision, qui peut à la limite se dispenser de toute production textuelle et procéder par simples biffures ou coups de ciseaux, il faut distinguer la concision, qui se donne pour règle d'abréger un texte sans en supprimer aucune partie thématiquement significative, mais en le récrivant dans un style plus concis, et donc en produisant à nouveaux frais un nouveau texte, qui peut à la limite ne plus conserver un seul mot du texte original¹⁵⁷.

Le lecteur comprend alors que la nouvelle se place tantôt en héritière soumise du roman qu'elle va respecter, tantôt en héritière rebelle puisqu'elle en offre une version différente. Le noyau recopié représente un axe : en amont l'histoire est respectée, mais en aval, l'histoire se trouve modifiée. Le lecteur pourrait alors penser que l'auteur se plie au jeu de l'invention partielle en réutilisant un fragment d'un autre récit. Cependant, la lecture des deux passages mis en perspective laisse entrevoir une démarche plus complexe. Le passage recopié vient, dans le roman, clôturer le premier chapitre. La fin du chapitre ne marque pas, comme annoncé, une fin en soi, elle devient le préambule d'un autre récit créant ainsi l'impression d'une ramification entre les textes et d'une succession infinie. Dans ce cas, la variante, ou macro-récit, semble inclure le micro-récit et le prolonger. En ce sens, la notion de mise en

¹⁵⁷GENETTE Gérard, *Palimpsestes*, *op.cit.*, p. 331.

périphérie s'adapte davantage à l'arborescence que *El absoluto* dessine. Cette mise en abyme singulière ou mise en périphérie, par laquelle le récit donne l'illusion de se multiplier, renvoie assurément aux *Mille et Une Nuits* ainsi qu'au titre des deux ouvrages.

El absoluto renvoie davantage au projet énonciatif de Daniel Guebel qu'au contenu du roman, même si les héros tentent de trouver les formules capables de décrypter le monde. La démarche tend vers l'absolu en essayant de livrer un récit total (à ce titre on remarquera que la fragmentation n'empêche nullement le dessein unitaire), qui renvoie sans cesse, de façon intertextuelle, à la fois à l'auteur, à son œuvre et aux chefs-d'œuvre qui l'ont inspiré. Pour Jean Ricardou les *Mille et Une Nuits* représente une mise en périphérie originel qui « régleme le fonctionnement même de cet espace [celui de la mise en périphérie], nul doute que transparaisse alors, vertigineusement, un mythe cyclique¹⁵⁸ ». De même, la fin du chapitre ouvre une faille dans l'édifice fictionnel qui ne dissimule plus sa nature labyrinthique mais, au contraire, la met en scène hors du texte. Le roman tisse une toile romanesque autour de lui qu'il nourrit et qui à son tour vient l'enrichir.

L'entrée du labyrinthe, qui permet l'accès au second texte, se trouve à la fin du chapitre. Dans la nouvelle, le héros entreprend le voyage jusqu'à Múrmansk afin de rencontrer un guérisseur, Afasia Atanasief. Le second chapitre du roman s'ouvre sur une action similaire puisque le héros, dans ce cas Frantisek Deluiskin, entreprend le même périple pour rencontrer ce même guérisseur, alors que lui n'en a plus besoin :

Un día, se enteró de la existencia de Afasia Atanasief, un sanador que hacía milagros en Múrmansk, una pequeña localidad costera del mar de Barents. Con la certeza inmediata que ilumina a los desesperados, creyó que Atanasief tenía la solución a sus problemas. Para llegar a Múrmansk había que cruzar toda Rusia, una tarea propia de peregrinos; por lo tanto, ideal para él. («Un sueño de amor», *Los padres de Sherezade*, p. 26-27)

Un día se entera de la existencia de Afasia Atanasief, un sanador milagrero de Murmansk, una pequeña localidad costera del Mar de Barents. Para llegar hasta allí, hay que cruzar toda Rusia a lo ancho, una tarea para desesperados; por lo tanto, perfecta para él. La idea misma de la enfermedad es intrínsecamente optimista, porque supone la existencia de su par solitario, la curación. Apenas se decide a atravesar las distancias para conocer a Atanasief, Frantisek mejora su ánimo, con lo que automáticamente vuelve superfluo el cumplimiento de su objetivo. Sin embargo, como la fantasía del viaje lo estimula [...] hace los arreglos pertinentes [...] y parte. (*El absoluto*, p. 17-18)

¹⁵⁸ RICARDOU Jean, *Le nouveau...*, op.cit., p. 92.

Cette invitation au voyage conduit, dans les deux cas, le héros à partir. Alors que la nouvelle nous plonge dans le récit du périple en train qui doit conduire le jeune Nikita vers le guérisseur, le roman, quant à lui, renonce au voyage en bifurquant¹⁵⁹ vers une autre destination puisqu'à la place Frantisek décide d'aller retrouver son père. Ainsi, le texte en commun reste le point d'origine immuable des deux récits qui, par la suite, se séparent. Cependant, le roman porte en germe la nouvelle. Alors que le lecteur pensait qu'une seule porte menait au labyrinthe romanesque, le passage nous prouve que la fin du chapitre n'est pas la seule voie qui mène à la nouvelle :

Por las mañanas despierto y escucho «ti-tú, ti-tú» (agudo, grave, agudo, grave), el canto irreal de un pájaro imaginario. Por las noches, el lecho no me procura descanso porque en los recovecos de mi cerebro se agazapan murmurando idioteces los monstruos del sueño. Frívolo, serio, frívolo, serio, mi tatarabuelo especula durante un tiempo con poner fin a su vida. (*El absoluto*, p. 17)

Por las mañanas despierto y escucho «ti-tú, ti-tú» (agudo, grave, agudo, grave), el canto irreal de un pájaro imaginario. Frívolo, serio, frívolo, serio, Nikita especuló durante un tiempo con poner fin a su vida. («Un sueño de amor», *Los padres de Sherezade*, p. 26)

Dans quelle mesure la nouvelle est-elle donc autonome? Dans celle-ci, Nikita rencontre, dans le train qui traverse toute la Russie, deux autres personnages, un alchimiste, Wasili Fedor¹⁶⁰, et une jeune femme, Natasha Semenova-Praskovia, veuve du célèbre et méprisable acteur Belb Wigotoff. Cette dernière motive le titre de la nouvelle, « Un sueño de amor », puisqu'elle rêve que son défunt mari vient la dévorer nuit après nuit. Le titre se charge alors d'un ton ironique. Elle trouve finalement la mort au terme de ce carnage en se jetant (ou en étant jetée) du train. Cependant, des éléments viennent contrarier l'intrigue comme la présence de l'alchimiste qui, on le sait, a le pouvoir de prendre n'importe quelle apparence humaine et par là, de semer le doute sur l'identité des personnages.

Le monde onirique, qui vient se heurter au monde de la diégèse en y faisant irruption, tient une place importante dans le récit puisque en dernière instance, sa présence pourrait remettre en question la fiction. Le passage suivant, issu de *El absoluto* : « Por las noches, el

¹⁵⁹ Ce voyage en train, qui n'est pas sans rappeler *Le crime de l'Orient Express*, et le récit qui bifurque, comme le ferait un train nous amène à envisager la notion d'aiguillage pour nous référer à ce texte. En effet, l'aiguillage se compose d'une partie mobile appelée lames d'aiguillage et d'une partie fixe, la contre-aiguille. La partie qui correspond au croisement des voies est appelée le cœur.

¹⁶⁰ Dans *Michel Strogoff* roman de Jules Verne paru en 1876, Wassili Fedor est le père de Nadia Fédor. Nous pourrions imaginer une transposition des personnages, Michel Strogoff voyage sous l'identité de Nicolas Korparoff, dont les sonorités ressemblent à Nikita Volkoff, de même, Nadia la future épouse de Michel Strogoff pourrait être Natasha. L'alchimie, permet une nouvelle lecture intertextuelle de la nouvelle à la lumière de la transmutation qu'elle opère.

lecho no me procura descanso porque en los recovecos de mi cerebro se agazapan murmurando idioteces los monstruos del sueño », que l’auteur a pris soin de gommer lors de l’écriture de la nouvelle pourrait marquer la genèse de celle-ci. L’éliminer de la nouvelle témoigne d’un désir de ne pas dévoiler son contenu. Le roman semble alors contenir la nouvelle ; cependant, si le roman l’englobe, l’impossibilité d’une égalité entre les deux textes est inévitable, ainsi, la nouvelle se libère du roman en éliminant la citation. En effet, la référence au contenu de la nouvelle semble explicite : la façon dont les monstres du rêve prennent corps dans l’esprit du rêveur pour le tourmenter, ne lui permettant pas d’accéder au repos, fonctionne comme une synthèse de la nouvelle et renvoie à une citation tirée d’une célèbre fiction borgésienne : « En el sueño del hombre que soñaba, el soñado se despertó¹⁶¹ ». De même, les gravures de la série *Los Caprichos* de Francisco de Goya émergent en toile de fond, notamment « El sueño de la razón produce monstruos » où l’on peut voir des formes monstrueuses s’animer derrière un dormeur assoupi sur son bureau. Cette intertextualité n’est sans doute pas innocente et confirme la thèse, renforcée par le paratexte de *El absoluto*, d’une nouvelle qui se déploie entre fiction et onirisme. De plus, le livre I qui s’ouvre sur une citation de Mika Waltari, « Quizá la vida no es más que un sueño febril », fait également écho à la trame de la nouvelle dans laquelle l’onirisme sert à renverser la réalité voire à la remplacer.

De plus, aux deux univers déjà cités, onirisme et fiction, le lecteur peut ajouter la présence perturbante de l’alchimie qui représente un pont vers le fantastique. En effet, le personnage de l’alchimiste, nommé Wasili Fedor, trouble la fiction en permettant son renversement. L’alchimie permet la transmutation, la transformation, ce personnage est alors à l’image de ce recueil et du projet narratif, il permet d’accroître les possibilités romanesques :

Hace años le pregunté a Héctor Libertella: «¿Por qué te interesa tanto la alquimia?». Y me dijo: «¡Ah! Ya te vas a dar cuenta». Un día leí una frase suya, no recuerdo cuál, no recuerdo por qué...y me di cuenta de que en esa frase Héctor realizaba lo que no vi en ningún otro autor argentino, y es que era una serie de permutaciones increíbles. En esa frase estaba condensada la cábala y todas las novelas posibles¹⁶².

Le thème de l’alchimie illustre la thématique et le procédé narratif de transformation sur lequel repose tout l’édifice de *El absoluto*. La présence de l’alchimiste sert à introduire une référence intertextuelle cachée destinée à un ami écrivain auquel il a précédemment rendu

¹⁶¹ BORGES Jorge Luis, “Las ruinas circulares”, dans *Ficciones*, Alianza Universal, Ficciones, “Biblioteca Borges”, 1997, p. 62.

¹⁶² SASTURAIN Diego, *El amor..., op.cit.*

hommage dans *El día feliz de Charlie Feiling*. Le renvoi à cet auteur argentin, Héctor Libertella, qu'il présente comme l'un de ses modèles, l'une de ses principales influences fait écho au titre du recueil.

c) Le récit inédit : « La nariz de Stendhal »

Nouvelle inédite, « La nariz de Stendhal », est la seule à ne pas entretenir de lien avec le roman-source. En effet, aucune mention à l'auteur grenoblois n'est faite dans *El absoluto*¹⁶³. Le thème de la transformation qui réunit les nouvelles est pourtant respecté puisque Stendhal, le héros de la nouvelle, souhaite bénéficier d'une transformation physique. La brièveté du récit, qui ne compte que sept pages, nous permet d'envisager ce texte comme une anecdote. Cependant, il s'agit d'une anecdote fictive, comme c'est également le cas dans la nouvelle qui met en scène Lénine, puisque ce qui suit l'*incipit*, qui fonctionne comme un trompe-l'œil biographique, n'est que fiction. Dans cette nouvelle, l'anecdote représente un inédit à la frontière entre réalité et fiction puisqu'elle est invérifiable (l'anecdote étant souvent orale). Au seuil de l'histoire et de la fiction, elle représente un espace d'invention où l'histoire et l'élément biographique peuvent se charger d'une dimension romanesque. Enfin, dans une approche plus générale, l'anecdote rend public un récit à caractère privé. Cette mise en lumière lui confère une dimension mystérieuse puisqu'elle constitue une révélation qui intensifie le plaisir de la lecture et qui fait d'elle un espace de fiction, mais de fiction brève.

L'utilisation de l'anecdote pourrait, à l'image de la publication de *El absoluto*, renvoyer à un ouvrage en formation qu'il essaime depuis l'écriture de *Derrumbe*. Ainsi, cette nouvelle, qui est un ajout, représenterait une possible extension du recueil vers une autre branche de l'arborescence. Un pont se tend entre ce projet narratif, que la publication de *El absoluto* conclura (sans pour autant pouvoir l'affirmer, puisque seul l'auteur peut compléter ou achever le puzzle littéraire) et la naissance d'un autre projet qui, lui, se poursuivra. En effet, *Derrumbe* compte plusieurs anecdotes, notamment picturales (Rembrandt, Vélasquez) et musicales (Paul Desmond), qui ne sont pas sans rappeler la publication de Daniel Guebel conjointement à Claudio Barragán que l'auteur avait anticipée dans les médias : *Historia universal del arte*. Ce recueil a finalement été publié en 2013 sous le titre de *Genios destrozados vida de artistas*. Il se base sur plus d'une centaine d'anecdotes: « Incansable, prepara otras dos novelas: *Historia universal del arte*, basada en 153 anécdotas sobre artistas

¹⁶³ Cependant, un de ses illustres contemporains, Jean-François Champollion, isérois qui a étudié et vécu à Grenoble, apparaît dans *El absoluto*.

que le acercó su amigo Claudio Barragán y *M, diario de una obsesión*¹⁶⁴». On peut alors imaginer que « La nariz de Stendhal » serait l'une de ces réécritures historiques fictionnelles. De plus, l'article insiste sur le caractère romanesque et fictionnel de l'ouvrage qui se sert des anecdotes comme d'un matériau narratif. Ainsi, l'ouvrage poursuivrait le travail abyssal de Daniel Guebel en projetant le recueil, par le biais de cette nouvelle, vers un nouveau cycle, celui que *Genios destrozados* projette puisque la couverture du recueil mentionne qu'il s'agit du premier tome.

d) Le récit qui bifurque: « El secreto de la inmortalidad »

« El secreto de la inmortalidad » est la quatrième nouvelle du recueil *Los padres de Sherezade*. Elle est tirée, comme bon nombre des nouvelles qui le composent, du roman, dont elle constitue le chapitre sept du premier livre consacré à Frantisek Deluiskin (p. 96 à 106). À l'image de la nouvelle intitulée « Un sueño de amor », elle s'ouvre par quelques lignes introductives qui permettent de situer l'action mais sont aussi un renvoi direct au roman puisqu'elles le résumant :

Carente de los consuelos y alegrías del amor, un hombre vale menos que una sombra. Cuando murió mi mujer, yo sentí que mi vida acababa; sin pensarlo, me entregué a toda clase de excesos, de los que salí con los sentidos perturbados, la salud seriamente quebrantada, y casado con mi enfermera. El viaje de bodas fue concebido para favorecer mi recuperación, y como a criterio de los doctores se trataba de un proceso largo y complicado, mi nueva esposa Athenea, decidió que había que recorrer *toda* Europa. («El secreto de la inmortalidad», *Los padres de Sherezade*, p. 73)

L'*incipit* de la nouvelle reste, dans une grande proportion, fidèle au roman. Le héros est en effet veuf depuis peu, il vient de perdre son épouse Jenka et vit avec une nourrice, Athenea, qui prend soin de son fils. Celle-ci deviendra par la suite son infirmière et il l'épousera finalement en secondes noces. Le voyage de noces, qui explique le déplacement à Brighton, lieu où l'intrigue se noue, est mentionné dans les deux textes : « (...) los recién casados salieron de viaje ; Athenea quería conocer *toda* Europa » (*El absoluto*, p. 93).

D'emblée, le lecteur remarque un changement de narrateur, *une transvocalisation*¹⁶⁵. Alors que dans le roman la narratrice est l'arrière-petite-fille du protagoniste, dans la nouvelle, Frantisek prend lui-même la narration en charge. Ce subterfuge lui permet de ne

¹⁶⁴ OLMEDO-WEHITT Luciana, «Daniel Guebel, a toda máquina» [en ligne], La Nación, 9 septembre 2011. Disponible sur <<http://www.lanacion.com.ar/1403894-daniel-guebel-a-toda-maquina>> [consulté le 23 avril 2015].

¹⁶⁵ Selon la terminologie de Gérard Genette.

jamais être nommé, étant donné que la première personne du singulier domine le récit, et donc d'être assimilé à un personnage distinct du roman. Néanmoins, alors que l'auteur cherche à brouiller les pistes concernant l'identité du héros, il garde pourtant les noms des deux autres personnages : Athenea et Aliosha Davidov. La réutilisation des noms des personnages produit une continuité, de même qu'elle permet un traitement différent des personnages par rapport au roman. En effet, le personnage d'Athenea ne s'étoffe pas par le biais de ce récit, par contre celui de Aliosha Davidov s'épaissit davantage puisqu'il devient narrateur à son tour d'une histoire dont il est le héros.

Dans ce cas, Jean Ricardou parle, lui, de bifurcation narrative : « la bifurcation narrative peut certes prendre d'autres formes. Celle, par exemple, de la substitution des narrateurs¹⁶⁶ ». Le héros dans les deux récits qui constituent les amorces de « Un sueño de amor » et « El secreto de la inmortalidad » est le même que dans le premier livre du roman *El absoluto* (il s'agit de Frantisek). Ces deux épisodes sont donc logiquement liés dans le roman. Au contraire, dans le recueil, elles fonctionnent de façon totalement autonome et n'ont pas de lien l'une avec l'autre. Par la rupture de l'identité du héros, puisque qu'il est rebaptisé Nikita Wolkoff dans « Un sueño de amor » et qu'il devient narrateur autodiégétique dans « El secreto de la inmortalidad », dans les nouvelles, l'auteur les émancipe de toute dépendance que ce soit par rapport à l'hypotexte ou l'une par rapport à l'autre.

Les personnages secondaires, quant à eux, conservent leur identité, ce qui permet de maintenir un lien discret avec l'hypotexte. Sortis des carcans du roman, certains d'entre eux s'épanouissent davantage et gagnent en épaisseur. En devenant narrateur, le personnage tend à s'approprier un récit dans lequel il n'était auparavant que secondaire et à le faire pivoter suivant sa focalisation. Selon Gérard Genette, « la transvocalisation est (entre autres) un des moyens, ou l'une des conditions nécessaires de la transfocalisation¹⁶⁷ ». Cette *transfocalisation* permet au personnage d'Aliosha Davidov, très secondaire dans le roman, d'occuper une place plus importante dans la nouvelle. L'*augmentation*¹⁶⁸ du roman passe, dans ce cas, par l'expansion du personnage.

Nous pourrions penser que la mise en forme brève suppose une déperdition qui peut toucher des détails, voire des passages entiers du texte. Cependant, dans « El secreto de la

¹⁶⁶ RICARDOU Jean, *Le nouveau...*, *op.cit.*, p. 117.

¹⁶⁷ GENETTE Gérard, *Palimpsestes*, *op.cit.*, p. 411.

¹⁶⁸ « Un texte, littéraire ou non, peut subir deux types antithétiques de transformation [...]. Ces deux opérations consistent, l'une à abrégé – nous la baptiserons réduction –, l'autre à l'étendre : nous l'appellerons augmentation ». *Ibid.*, p. 321.

inmortalidad » l'hypertexte fait vingt-six pages alors que le chapitre sept du roman, sur lequel elle se base, s'étend sur douze pages. Loin de la déperdition, il faudrait plutôt y voir un enrichissement du texte si l'on s'en tient à son extension. Néanmoins, Genette y voit la formule suivante « suppression + addition = substitution¹⁶⁹ ». Dans ce cas, la perte n'est pas imputable au changement de genre, mais plutôt au choix de l'auteur de privilégier une nouvelle trame qui viendra s'imbriquer dans le copier-coller déjà présent en le poursuivant autant qu'en le renouvelant. Cette nouvelle orientation du texte s'appuie cependant toujours sur *El absoluto* puisqu'elle vient s'insérer parfaitement dans les copier-coller du roman.

Le moment crucial que l'auteur devait conserver était la rencontre du narrateur et d'Aliosha Davidov. Le noyau narratif initial et sa réutilisation ont pour unique but d'introduire cette rencontre entre Davidov et le narrateur puisqu'elle va orienter le récit vers une autre histoire. Tout d'abord, la rencontre entre les deux protagonistes attire l'attention du lecteur. En effet, ce que la narration avait tenté de dissimuler dans l'*incipit* est mis en lumière, soit la cécité du protagoniste narrateur :

- ¿Es usted un cínico, señor? – me preguntó una voz desde arriba (una mujer de pie) –. Debe de serlo, porque solo el rictus perpetuo del cinismo puede explicar ese pedacito de tomate que desde hace rato cuelga de la comisura de los labios.
- Oh, perdón – dije.
- No se disculpe – dijo una voz a mi altura (un hombre que acababa de sentarse a mi lado) –. La señora ha pensado mal porque no vio que usted no ve bien.
- Oh my god, sorry – susurró la mujer, una vocalización que hizo aire con su partida. (« El secreto de la inmortalidad », *Los padres de Sherezade*, p. 77)

Ce passage est inédit puisqu'il n'est pas tiré du roman. L'homme venant prendre la défense du narrateur n'est autre que Davidov. Alors que, comme nous l'avons vu au début, la cécité du personnage-narrateur semblait avoir été écartée, dans cet extrait Davidov nous la confirme. Le lecteur quelques lignes avant ce passage avait été informé d'un possible handicap du héros: « Athenea me sentó en el extremo de un sofá, me subió los anteojos sobre el puente de la nariz, me dio a tener una copa (...) y acomodó sobre mis piernas un plato con sándwiches » (« El secreto de la inmortalidad, p. 76). Le thème de la cécité du narrateur va donner lieu à une réflexion sur la perception qui sème le doute dans la narration. Le thème de la perception va être secondé par le changement de focalisation. Le renversement final qui caractérise la nouvelle s'essaiment tout au long du récit en le marquant de son empreinte qui se diffuse et perturbe la lecture :

¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 384.

-Que usted no vea a nadie no quiere decir que a usted no lo vean. Pero como acaba de demostrar esa señora, todo en este mundo implica un desajuste en la percepción o un error en la perspectiva. (« El secreto de la inmortalidad », *Los padres de Sherezade*, p.77)

Cette nouvelle s'érige à la frontière entre les deux ouvrages. En effet, réutilisation et ajout s'y succèdent, faisant d'elle le récit le plus original du recueil, mais surtout le plus obscur. En reprenant les mêmes personnages, le même cadre spatio-temporel et la même histoire en toile de fond, l'auteur garantit la continuité et inscrit pleinement cette nouvelle dans l'orbite de *El absoluto*. Cependant, l'ajout vient contrarier ce rapport de filiation puisqu'il semble, à première vue, écarter la nouvelle du roman, en constituer la singularité. Aliosha Davidov va assumer le récit à la place du narrateur l'espace de ces pages. Cet ajout s'étend sur dix-huit pages dans une nouvelle qui n'en compte que vingt-six. Elle forme donc le corps du texte, son principal motif. Finalement, le terme d'ajout paraît bien inopportun en sachant que ce récit, qui vient s'imbriquer dans l'autre, en formant un emboîtement représentatif du recueil lui-même, constitue une nouvelle dans la nouvelle. Elle vient illustrer les propos d'Aliosha et alimenter sa réflexion sur la perception :

- Tal vez eso no tenga nada de extraño, considerando que me pasé la mitad de la vida a la sombra y la otra mitad escondiéndome. Y permítame que le diga que para un hombre como usted, condenado a la oscuridad, mi relato podría quizá adquirir un carácter ejemplar. (« El secreto de la inmortalidad », *Los padres de Sherezade*, p. 77).

Il entame un récit à caractère sentimental où l'amour se dessine au gré de la manipulation, tout comme dans « Un sueño de amor ». Le narrateur donjuanesque agit sans scrupules envers la dame qui succombera à ses blessures du cœur. Par le jeu du pouvoir, du mensonge et de la manipulation, le lecteur ne sait jamais comment interpréter et comprendre le récit qui finalement lui échappe et qui illustre difficilement les propos du narrateur.

Le roman laisse entrevoir la possibilité de ce récit que la nouvelle développe :

- No se preocupe. Sé volverme imperceptible – el desconocido rió; – Me pasé la mitad de la vida a la sombra y la otra escondiéndome. Travesuras. ¡Pero ahora estoy en pleno plan de reforma! Si le contara....
- No hace falta.
- No es molestia. Aprovecho para presentarme. Soy Aliosha Davidov, mi estimado Deliuskin.
- ¿Nos conocemos?
- No recíprocamente, señor. (*El absoluto*, p. 99)

Alors que l'on pensait que la nouvelle n'était finalement qu'une partie du roman, on découvre, par le biais de ce passage, que derrière l'utilisation du substantif pluriel « travesuras », tout comme la présence des points de suspension, peut se cacher un récit qui se prolonge. Au travers de la nouvelle, l'auteur tente de revenir sur un fait énigmatique du roman : la possible liaison, à l'insu de Frantisek, d'Athénea avec Davidov. Ce faisant, la démonstration par la nouvelle ne donne guère d'éléments de réponse, au contraire, elle épaissit le mystère de cet homme qui prétend vivre dans l'ombre et qui, comble de l'ironie, tient ce discours devant un aveugle. À juste titre, les points de suspension laissent la phrase incomplète et invitent le lecteur à poursuivre le récit dans le recueil. Par conséquent, deux conjectures s'opposent autour de cet ajout. D'une part, il est possible qu'il s'agisse d'un ajout singulier sans autres connexions avec le roman, un passage qui ne cadrerait pas avec la trame générale du roman que l'auteur a préféré développer dans une nouvelle, un format bref qui garantissait la tension narrative suffisante pour que ce passage acquière le ton romanesque et dramatique que son intrigue sous-tend. Au contraire, il est fort probable qu'il s'agisse d'un bout du roman que l'auteur a préféré écarter (lors de l'élaboration du recueil) au profit d'une autre intrigue. En effet, cette rencontre entre Frantisek et Davidov sert d'amorce au dévoilement, comme ce passage le préfigure, d'une relation secrète qui se déploie à l'insu du personnage aveugle entre Athenea et Davidov :

[E]se muchacho tan simpático que le había dado charla en la fiesta, Aliosha Davidov, era en realidad Arkadi Troitsky, su teniente de húsares muerto en la batalla de Kurland. La verdad: Arkadi no había muerto en combate sino que había desertado antes del enfrentamiento debido a desavenencias de estrategia con los altos mandos. En realidad Arkadi no fue su prometido. La verdad, era su primo, al que quería como un hermano. ¿Había notado Frantisek el parecido? Dos gotas de agua. En realidad... (*El absoluto*, p. 104 – 105).

L'alternance entre «realidad/verdad» vient déconstruire le récit antérieur puisqu'elle rétablit un ordre basé sur la vérité. Ces révélations mettent en doute le récit premier puisque s'opposent réalité et vérité, non mensonge et vérité. Cette réalité, qui apparaît pourtant trompeuse, illustre les réflexions de Davidov à propos de la perception des faits. Cette impression se diffuse à l'ensemble du roman, elle est d'ailleurs renforcée par l'utilisation des points de suspension qui, une fois encore, laissent entrevoir la possibilité d'un prolongement ou la découverte d'une pièce du roman, qui telle un puzzle, viendrait reconstruire le récit manquant. L'espace créé par les points de suspension peut devenir le signe de l'existence d'un récit écarté du roman, d'un pan occulte de l'ouvrage qui reflèterait le travail de sélection de

l'écrivain sur le manuscrit. Les points de suspension seraient alors l'indice soigneusement laissé par l'auteur d'un éventuel prolongement hors du texte.

Dans le roman, la révélation de la relation qui lie Davidov et Athenea semble primer, alors que dans la nouvelle, l'ajout, par sa longueur, semble être l'élément principal. L'illustration du propos semble pourtant suivre la même courbe que dans le roman. En effet, la conclusion de la nouvelle qui vient s'imbriquer est la même que dans le roman, elle pourrait illustrer le propos des deux ouvrages, à savoir que la réalité du récit premier est trompeuse et que la perception des faits peut être orientée, biaisée par l'énoncé manipulateur et l'interprétation.

La manipulation est d'ailleurs un thème qui se dégage clairement de ce recueil, autant que la transformation qui le structure. En effet, dans « La fórmula de los jesuitas », Lénine tente d'acquérir les connaissances qui lui permettront d'accéder à la manipulation de masse. Dans « Un sueño de amor », l'alchimiste manipule les deux protagonistes. Enfin, dans cette nouvelle, la manipulation est également sentimentale mais elle révèle aussi un procédé romanesque, celui du trompe-l'œil, qui est une manipulation de la perception et de la réception. En effet, le lecteur, pris dans la toile d'une narration en forme de poupées russes, essaye de percer le sens de l'ajout par rapport au propos qu'il doit illustrer alors que ce n'est pas que l'ajout mais surtout la nouvelle qui en est l'illustration la plus vive. En effet, l'ajout est un trompe-l'œil qui sème le doute et opacifie la lecture, une strate supplémentaire du récit qui par sa densité reste énigmatique. Les traits de la nouvelle ressurgissent alors, l'auteur transforme le roman en un récit bref de même portée en respectant les ingrédients de la trame malgré une forme d'arrivée différente. L'intrigue de la relation qui unit Athenea et Davidov est également présente bien qu'elle soit plus édulcorée, puisqu'elle n'en constitue pas le motif central :

-¿De qué hablaron con Aliosha?

- Conocías a ese tipo. –dije.

Con el mismo tono de indiferencia que suelen afectar las buenas actrices en las malas obras, Athenea contestó:

- ¿A Davidov? Pero si ese ... y se interrumpió para exclamar : - ¡Se abrió la puerta clausurada, la del salón bleu! (« El secreto de la inmortalidad », *Los padres de Sherezade*, p. 97)

Le changement de perspective est illustré par le changement de narrateur qui nous offre une autre vue sur le récit. Le changement de focalisation et de voix narrative (*transfocalisation* – *transvocalisation*) contribue également à révéler au lecteur ce que l'hypotexte occultait. En

effet, « il n'existe pas de transposition innocente – je veux dire : qui ne modifie d'une manière ou d'une autre la signification de son hypotexte¹⁷⁰ ». C'est un jeu entre la réflexion sur la perspective et la cécité du narrateur qui sous-entend des erreurs de perspective perpétuelles :

Guebel parece haber sustituido su interés anterior en la construcción del poder por las vías místicas de acceso a lo absoluto, en un sentido espiritual, político o estético. Pero algo se interpone antes de que los personajes lo alcancen, y esa imposibilidad constituye en cierto modo una poética. Después de todo la inconclusión puede ser también una meta del arte; acaso, contra toda evidencia, una de las más difíciles de conseguir. Como dice Davidov, el personaje de « El secreto de la inmortalidad » : « Usted dirá: ¡Pero esta es una historia sin final!. ¿Y qué? Mi vida, señor, es una obertura inconclusa¹⁷¹ .»

La quête d'un absolu motive les personnages qui pourtant se heurtent à l'impossibilité de satisfaire ce désir. L'hypertexte ne permet pas à l'hypotexte de se concrétiser par le biais d'une transformation. L'hypertexte suit la même ligne de conduite mystérieuse que l'hypotexte et, par cet ajout, la renforce. « El secreto de la inmortalidad » illustre, dès le titre, cette quête stérile mais qui évoque celle de toute une vie.

e) **La réutilisation narrative dans « Los padres de Sherezade » : poussière d'infini**

Los Padres de Sherezade met à l'épreuve la forme couplée aux potentialités de la narration. À l'image des meilleures nouvelles borgésiennes, dont il s'inspire, ce recueil de cinq nouvelles nous plonge dans l'univers extensible de la narration qui sous les traits de la forme brève, avance masquée. Avec ce recueil, c'est la seconde fois que Daniel Guebel s'essaye à l'exercice de la nouvelle. Cependant, la pratique de la forme brève peut se retrouver dans ses romans qui sont peuplés d'anecdotes, de micro-fictions, d'emboîtements fictionnels, autant de mises en abyme capables de générer de la fiction à l'infini. Alors qu'à l'inverse dans *Nina* et *Derrumbe* il explore l'impossibilité de dire, *Los Padres de Sherezade* prend le contre-pied de cette logique narrative en nous livrant un récit qui ne cesse de raconter. Et c'est bien de l'infini, ou de l'éternité pour reprendre le titre du recueil qui inspire cette nouvelle¹⁷², qu'il est question dans la nouvelle qui clôt ce recueil homonyme, « Los padres de Sherezade ».

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 417.

¹⁷¹ GIANERA Pablo, «Historias interrumpidas» [en ligne], La Nación, 14 Février 2009. Disponible sur <<http://www.lanacion.com.ar/1098524-historias-interrumpidas>> [consulté le 20 avril 2015].

¹⁷² BORGES Jorge Luis, «Los traductores de las Mil y unas noches», *Historia de la eternidad*, Buenos Aires, Emecé, 2005.

La nomination des nouvelles concourt à renforcer le caractère cyclique du recueil. Le titre du recueil, *Los padres de Sherezade*, reprend le titre de la dernière nouvelle. Ce procédé de mise en abyme de l'ouvrage participe à sa mise en recueil :

Ces trois cas sont emblématiques de la faculté qu'a un titre thématique de nouvelle de s'ériger, lorsqu'il devient titre de recueil, en titre rhématique. Au moment où de tels titres de nouvelles deviennent titres de recueils, on s'aperçoit en effet qu'il ne s'agit pas seulement pour Borges d'imprégner l'intertexte constitué, le livre advenu, des connotations du texte dont le livre est redoublé, selon l'usage courant, mais également de désigner le livre advenu en tant qu'œuvre et en tant qu'objet¹⁷³.

Le titre de la nouvelle, thématique selon la terminologie de Gérard Genette, devient en effet, comme le souligne ce passage, rhématique, quand il est utilisé pour nommer le recueil. Ce faisant, la répétition qui s'installe (la nouvelle imprégnant l'ouvrage qui lui-même renvoie à la nouvelle) constitue une sorte de tautologie. La nouvelle acquiert alors un caractère exemplaire, puisqu'elle est la représentante par antonomase du projet énonciatif du recueil qui la redouble :

[C]elle [la pratique] qui consiste à intituler, toujours du nom de son ultime pièce, « El libro de arena », un livre qui contient une nouvelle qui évoque un livre dont le nombre de pages est infini et que son propriétaire, effrayé, finit par perdre au hasard d'une bibliothèque¹⁷⁴ ...

En procédant par analogie, le recueil tire son titre de l'ultime nouvelle « Los padres de Sherezade », recueil qui renferme une nouvelle qui renvoie à la genèse d'un livre infini, *Les Mille et Une Nuits*, dont la construction en « poupées russes » rappelle l'imbrication des noyaux narratifs destinés à former un tout. Le rhématisme du titre n'est plus à démontrer d'autant qu'il renvoie au projet énonciatif du recueil, et plus largement à celui qui enveloppe tout le cycle d'écriture autour de *El absoluto*. De même, l'intertextualité du titre ouvre un horizon de correspondance qui dépasse le cycle guébélien et installe l'ouvrage, et de fait, l'arborescence dans une tradition universelle.

L'inspiration borgésienne est d'abord thématique. En effet, Daniel Guebel s'est inspiré de l'essai de Jorge Luis Borges « Los traductores de las *Mil y una Noches*¹⁷⁵ » pour écrire « Los padres de Sherezade ». D'ailleurs, la seule vue des deux titres, ici réunis, suffit à dresser un parallèle entre les deux textes et à constater que le titre choisi par Daniel Guebel laisse présager d'une absorption de l'apport borgésien au mythique recueil d'origine arabe. *L'incipit*

¹⁷³ LAFON Michel, *La nouvelle, op.cit.*, p. 173.

¹⁷⁴ *Ibidem*.

¹⁷⁵ *Ibidem*.

de la nouvelle dévoile une inspiration borgésienne telle, que les deux nouvelles tendraient à se confondre :

Empiezo por el fundador. Es sabido que Jean Antoine Galland era un arabista francés que trajo de Estambul una paciente colección de monedas, una monografía sobre la difusión del café, un ejemplar arábigo de la Noches y un maronita suplementario, de memoria no menos inspirada que la de Shahrazad. A ese oscuro asesor – de cuyo nombre no quiero olvidarme, y dicen que es Hanna – debemos ciertos cuentos fundamentales, que el original no conoce: el de Aladino, el de los Cuarenta Ladrones, el del príncipe Ahmed y el hada Peri Banú, el de Abulhasán el dormido despierto, el de la aventura nocturna de Harún Arrashid, el de las dos hermanas envidiosas de la hermana menor. Basta la sola enumeración de esos nombres para evidenciar que Galland establece un canon, incorporando historias que hará indispensables el tiempo y que los traductores venideros – sus enemigos – no se atreverían a omitir¹⁷⁶.

En Alepo, además de conseguir en cierta tienda poco recomendable la copia de unos manuscritos (*Quitab alif laila ua laila*), conoce a un maronita de nombre Hanna que es un verdadero archivo viviente de relatos populares. Galland lo contrata de inmediato. Los amigos y compañeros de legación no entienden el entusiasmo del secretario por un sujeto sucio, obeso, perezoso, dotado de menos imaginación que memoria: una versión deslucida de Sancho Panza. (...) para la crítica, más que de organizar y traducir esas narraciones, Galland se ha ocupado de inventarlas. Pero lo cierto es que los relatos adventicios no estaban en los manuscritos de Alepo ni en la imaginación de su civilizado poseedor sino en la punta de la lengua de Hanna, que noche tras noche en las noches de París fue contándole a su amo las historias de Aladino y de Alí Babá y los Cuarenta ladrones y la historia de Harún Al-Raschid. Sobre todo, Hanna se ocupó de referir la historia central, el eje narrativo del libro que pacientemente transcribiría Galland (« Los padres de Sherezade », *Los padres de Sherezade*, p. 103).

La narration borgésienne, par le biais de l'intertextualité, paraphrase sur un mode décalé le célèbre propos de Don Quichotte, « En un lugar de la Mancha, de cuyo nombre no quiero acordarme (...) », puisqu'il devient sous la plume de Borges, « de cuyo nombre no quiero olvidarme ». Le jeu de mot antithétique est subtil, ne dénature pas la référence initiale et permet au lecteur de distinguer l'original derrière le pastiche. Cette référence à l'œuvre cervantine prend une autre dimension chez Daniel Guebel, qui l'applique plus directement à la description de Hanna qui devient le Sancho Panza du couple qu'il forme avec Galland, qui de ce fait prend la place de Don Quichotte. Chez Borges comme chez Guebel, Hanna véhicule un récit oral de tradition populaire qu'il dicte à Antoine Galland, et il se distingue plus par sa mémoire que par son imagination. Encore une fois, le fait est effleuré chez Borges, « de memoria no menos inspirada que la de Shahrazad », dressant un parallèle entre la mémoire de Hanna et l'inspiration de Sherezade, toutes deux équivalentes, mais la structure sous-entend

¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 109-110.

que cette équivalence révèle la faille de Hanna, qui s'exprime explicitement chez Guebel par la qualification « dotado de menos imaginación que memoria ». Par la suite, le récit continue chez les deux auteurs par les ajouts de Hanna au manuscrit, textes qui font maintenant partie intégrante des *Mille et Une Nuits*. L'énumération chez Borges est plus complète, Daniel Guebel se contente de reprendre à son compte trois références de celles citées dans « Los traductores de las *Mil y Una Noches* » ; cette reprise se fait néanmoins en respectant l'ordre borgésien.

Enfin, les deux récits mettent en évidence la répétition du processus qui a contribué à créer *Les Mille et Une Nuits* à travers ces deux personnages historiques qui ont, tout comme le sultan Shahryar et Shéhérazade, ajouté au manuscrit des pièces qui se sont intégrées au corps du texte grâce aux traducteurs successifs qui ont su voir dans cet apport littéraire le gage de la vitalité du recueil :

Hanna es la Sherezade que cada velada debe mantener el interés de Galland-Shahryar, suspenderlo de sus palabras, dejarlo colgado de la ilusión de que sus relatos son inagotables. (...) Pero ese vínculo entre Hanna y Galland no es sino la reverberación simplificada, la versión más próxima de otra que da origen al libro del que estamos hablando (« Los padres de Sherezade », *Los Padres de Sherezade*, p. 104-105)

Pour Borges, Antoine Galland établit un archétype en permettant à l'œuvre d'avoir une structure ouverte et perméable aux ajouts, en somme un hypotexte ouvert. Daniel Guebel convoque dès l'*incipit* de la nouvelle un réseau intertextuel puissant. Cervantes et Borges constituent les références qui dictent donc le conte. Avec Borges c'est un réseau encore plus vaste qui se révèle :

Une autre séquence de « Las versiones homéricas » se retrouve, avec une identique fidélité, dans l'essai intitulé « Los traductores de las mil y una noches », daté de 1935. « Las versiones homéricas » est donc, en apparence, un (autre) bon exemple de texte-matrice, destiné à essaimer dans maints textes à venir, texte-départ aux deux sens du terme : texte à partir duquel d'autres se construiront et texte dont le partage même sera producteur¹⁷⁷.

Cette paternité des *Mille et Une Nuits*, sous la forme que nous lui connaissons actuellement, que Borges attribue à Antoine Galland, est mise à mal par Daniel Guebel qui va se pencher sur la genèse supposée du recueil pour mettre en évidence la mutation du texte au fil des siècles. Les zones d'ombre qui restent autour de ce recueil étant celles concernant sa genèse,

¹⁷⁷ LAFON Michel, *Borges ou la réécriture*, Paris, Seuil, Collection « Poétique », 1990, p. 230.

Daniel Guebel se propose de la mettre en fiction. Ainsi, il place la genèse possible des contes des *Mille et Une Nuits* sous le règne d'Alexandre III de Macédoine, connu aussi sous le nom d'Alexandre le Grand, dont l'empire immense permet la jonction entre Orient et Occident. Alexandre le Grand, par ses conquêtes légendaires, est le centre d'un empire capable de réunir les influences persanes, arabes et indiennes qui nourriront *Les Mille et Une Nuits* :

Cada narrador es un mundo nuevo. El libro que los amanuenses siguen componiendo refleja con lentes fantásticos y distorsionantes las historias de Egipto, Persia, la India. Pero al cabo esa materia también se agota. Alejandro y sus hombres llegan al último borde: el río Indo » (« Los padres de Sherezade », *Los Padres de Sherezade*, p. 107).

Le recueil se construit alors au fil des conquêtes et reflète une volonté d'unité littéraire calquée sur son entreprise d'unité politique. Alexandre le Grand devient alors le lien entre les origines diverses des contes du recueil, le seul capable d'unir un folklore populaire qui s'enracine dans la tradition orale :

[Q]uise que los espantos de la realidad no derrotaran sus sueños y mandó llamar a esa especie que pululaba por la ciudad derruida: los narradores nocturnos. Los hizo traer y les pagó para que hermosearan sus insomnios con las historias del país que sus hombres estaban arrasando. (...). Y aunque a veces, llevado por su humor caprichoso, Alejandro se contentaba con obsequiar una pluma, una hoja de otoño o un grillo sin patas como recompensa por un relato eficaz, por lo común premiaba un buen cuento con una bolsa de monedas, un puñado de joyas, un palacio, un territorio digno de uno de sus generales. Distinto era si el narrador escogido para aquella noche presentaba una fábula deficiente. En ese caso el pago que le dispensaba el macedonio era la muerte, y la historia causante de su fin era eliminada de la compilación que, al tiempo del relato oral, los amanuenses iban anotando para recuerdo del monarca. (« Los padres de Sherezade », *Los Padres de Sherezade*, p. 105-106)

Le parallèle avec la mise en fiction des *Mille et Une Nuits* est évident, et comme s'il ne suffisait pas, dans une mise en abyme, l'histoire de Shéhérazade vient s'intercaler dans les histoires racontées. L'histoire de Shéhérazade fonctionne sur la base d'un double renvoi, d'abord comme référence extratextuelle, renvoyant aux *Mille et Une Nuits*, ensuite comme renvoi intratextuel, puisqu'en miroir vient s'y refléter l'histoire du Roi Alexandre le Grand. Ces jeux de mise en abyme et de miroir, topique de l'écriture des *Mille et Une Nuits*, font succéder des univers fictionnels qui engendrent d'autres univers fictionnels de façon infinie. Certes, les histoires se répètent dans un souci de circularité, l'histoire d'Alexandre contenant celle de Shéhérazade devenant l'axe fédérateur autour duquel vont venir s'articuler les histoires, et ainsi, dans un renversement, devenir l'histoire qui renferme celle d'Alexandre :

Por mera adulación o por sabiduría de las formas, los amanuenses entienden que, aun siendo de confección última, el cuento de la fabuladora y el sultán puede escribirse como eje alrededor del que giran los rayos de los otros cuentos. El libro está terminado (« Los padres de Sherezade », *Los Padres de Sherezade*, p. 109).

La mise en abyme de la fiction inonde même ce conte qui, finalement, contient les deux histoires et est également producteur de fiction. Concernant un procédé romanesque qu'il affectionne, l'auteur déclare: « A mí me interesa mucho el cuento en abismo. (...) La lógica de estos cuentos largos con el sistema del abismo tiene que ver con su origen novelesco¹⁷⁸. » Daniel Guebel révèle surtout l'insondable genèse des *Mille et Une Nuits*, dont la structure en abyme ne permet pas de distinguer son origine entre la fiction et son reflet: « (...) no advierte que ese relato es su crítica y su espejo ». (*Los Padres de Sherezade*, p. 109). Le lecteur se demande alors dans quelle fiction il se trouve, la fiction initiale ou son reflet, la fiction devient alors transgressive et installe le lecteur dans l'expérience de l'indétermination. Borges de son côté s'était acheminé vers la même conclusion :

¿No es portentoso que en la noche 602 el rey Shariar oiga de boca de la reina su propia historia? A imitación del marco general, un cuento suele contener otros cuentos, de extensión no menor: escenas dentro de la escena como en la tragedia de Hamlet, elevaciones a potencia del sueño. (...) Las antecámaras se confunden con los espejos, la máscara está debajo del rostro, ya nadie sabe cuál es el hombre verdadero y cuáles son sus ídolos. Y nada de eso importa; ese desorden es trivial y aceptable como las invenciones del entresueño¹⁷⁹.

Les deux récits n'avancent pas parallèlement mais sont enchâssés, multipliant d'autant plus les possibilités fictionnelles. La genèse supposée que Daniel Guebel se proposait de dévoiler n'est qu'une pierre de plus à l'édifice fictionnel des *Mille et Une Nuits*, marquant ainsi de son sceau la littérature universelle. Le moment où les deux textes coïncident, celui de Borges et celui de Guebel, correspond à l'épisode où Galland se saisit du manuscrit et apporte lui aussi, avec Hanna, sa contribution aux *Mille et Une Nuits*. Si Jorge Luis Borges avance à partir de la traduction de Galland vers d'autres traducteurs dans lesquels il voit des Shéhérazade capables de laisser une trace sur le texte d'origine et de ce fait de contribuer à sa vitalité par leur apport, à l'inverse, Daniel Guebel, lui, part de Galland et nous offre un conte qui recule vers ses origines. La gémellité entre les deux textes résulte du chevauchement entre les deux à ce moment précis de l'histoire. Le mouvement semble inversé mais le propos reste le même, l'engendrement d'univers fictionnels conduit à une structure labyrinthique perméable aux ajouts fictionnels. Cette *pseudo-genèse* des *Mille et Une Nuits* devient un hypotexte, certes

¹⁷⁸ SASTURAIN Diego, *El amor...*, *op.cit.*

¹⁷⁹ BORGES Jorge Luis, *Historia...*, *op.cit.*, p. 140.

fictif. *Les Mille et Une Nuits* présente une structure révolutionnaire puisque l'hypotexte va rassembler les récits mais ne se dévoile qu'à la fin.

De même, peut-on imaginer qu'au sein d'un même ouvrage puissent se cotoyer hypotexte et hypertexte ? L'histoire de Shéhérazade et du roi Shahryar forme un archétype, un hypotexte duquel tous les autres récits vont découler. « Los traductores de las *Mil y una Noches* » s'attache aux hypertextes quand Daniel Guebel tente d'introduire une pratique qui se veut révolutionnaire, celle de *l'hypotexte fictif*. À l'instar de Borges dans « Pierre Ménéard, auteur du Quichotte » Daniel Guebel installe le couple Alexandre le Grand-conteurs nocturnes comme créateur des *Mille et Une Nuits* en lieu et place de Shéhérazade et Shahryar. De même, il ne nie pas leur existence mais ajoute leur histoire au reste des récits. Guebel ne réécrirait pas *Les Mille et Une Nuits* telle une copie, comme c'est le cas dans « Pierre Ménéard auteur du Quichotte », il ferait simplement sien le concept de transposition paternelle, soit d'octroyer la paternité de l'œuvre à un autre auteur. Le titre de la nouvelle acquerrait alors une autre portée. Certes il ferait référence, comme nous l'avons démontré jusqu'à maintenant, à l'intertextualité, mais il renverrait également à *El absoluto*, comme hypotexte, et à ce procédé d'hypotexte fictif visant à transposer la paternité d'une œuvre : « Ce degré, non pas zéro, mais epsilon, d'une hypertextualité tout énigmatique n'est pas tout à fait le privilège quelque peu fabuleux des textes très anciens, ou dont la source se perd dans une histoire non attestée¹⁸⁰. »

L'histoire, dans une circularité parfaite, se répète chez Daniel Guebel. L'originalité de son approche vient sans doute du fait que ce n'est pas la fiction qui est mise en abyme, même s'il en résulte une mise en abyme de la fiction, mais le couple Shahryar – Shéhérazade qui se reflète dans Alexandre et ses narrateurs, dans Antoine Galland et Hanna, et finalement dans tout conteur et tout auditeur ou lecteur.

La figure du conteur¹⁸¹ condense l'essence du romanesque chez Daniel Guebel. Si Shéhérazade le représente par antonomase, elle n'est cependant que le maillon d'une chaîne dont Daniel Guebel fait partie en tant qu'auteur, qui dissimule d'autres voix qui émanent de ses ouvrages. Pour Milagros Ezquerro, Shéhérazade, qui n'est pas présentée comme l'auteur du livre, représente « un sujet médiateur entre l'ensemble collectif construit par la tradition orale et le sujet récepteur¹⁸² ». S'il dédie *Los padres de Sherezade* à sa mère et à sa sœur, en

¹⁸⁰ GENETTE Gérard, *Palimpsestes*, op.cit., p. 533.

¹⁸¹ Nous entendrons par conteur « personne qui conte, se plaît à conter ; narrateur, récitant de contes », *Le Petit Larousse illustré*, 1989. Suivant cette définition, nous utiliserons donc le terme comme synonyme de narrateur.

¹⁸² EZQUERRO Milagros, *Fragments sur le texte*, Paris, L'harmattan, coll « Langue et parole », 2002, p. 82-83.

qualité de « contadoras de historias », c'est pour les inscrire à juste titre dans l'universalité dont est porteuse la littérature et faire rejaillir l'importance de la tradition orale à travers elles et Shérérazade. Comme le précise Milagros Ezquerro « dans la tradition orale tout récepteur est appelé à être, à son tour, récitant, et tout récitant recrée le texte en le modifiant tant soit peu¹⁸³ ». Par cette dédicace, et au-delà de son statut d'écrivain, Guebel devient récitant et rend hommage à sa famille ainsi qu'à la littérature. Dans *Derrumbe*, la fille de l'auteur, Ana, est source de récits, coïncidence du prénom, un parallèle s'établit alors entre elle et Hanna, personnage de *Los padres de Sherezade*, qui transmet oralement les récits que Galland inséra dans les *Mille et Une Nuits* :

La littérature est inépuisable pour la raison suffisante qu'un seul livre l'est » (Borges). Ce livre, il ne faut pas seulement le relire, mais le récrire, fût-ce, comme Ménard, littéralement. Ainsi s'accomplit l'utopie borgésienne d'une Littérature en transfusion perpétuelle – perfusion transtextuelle –, constamment présente à elle-même dans sa totalité et comme Totalité, dont tous les auteurs ne font qu'un, et dont tous les livres sont un vaste Livre, un seul Livre infini¹⁸⁴.

Un seul Livre infini, des auteurs qui ne feraient qu'un, voici le constat faussement réducteur que tire Gérard Genette à la fin de *Palimpsestes*. Le binôme hypotexte –hypertexte que Daniel Guebel se propose de sonder aussi bien dans ce recueil que dans cet ultime conte pourrait, dans sa relation, être transposable à la figure de l'auteur et à celle du lecteur.

À l'instar de la relation hypertextuelle, le couple littéraire pourrait être connecté selon le même principe : Shérérazade et Shyryar formant un *hypocouple*. Daniel Guebel inventerait alors un *hypocouple fictif* avec la relation qui unit Alexandre le Grand et les conteurs nocturnes. De même, chaque membre formant le binôme littéraire pourrait être la source et/ou l'arrivée, le conteur et/ou l'auditeur. Cependant, si Shéhérazade représente le conteur par antonomase, elle est remplacée par une figure plurielle dans « Los padres de Sherezade ». On pourrait alors penser que Daniel Guebel rompt la relation binaire qui allie le conteur et son auditeur alors que le contraire opère. La figure plurielle du conteur renvoie très certainement à son intention intertextuelle ou plus précisément hypertextuelle, ces conteurs étant certainement les pères de Shérérazade, faisant ainsi des *Mille et Une Nuits* l'hypotexte premier. Dans « Los padres de Sherezade », le couple collaboratif serait donc une reproduction des couples qui ont hanté la fiction, étant chacun conteur ou auditeur – reproduction dans le microcosme réel, l'espace de création, de ce qui se joue dans le macrocosme de la fiction :

¹⁸³ *Ibid.*, p. 40.

¹⁸⁴ GENETTE Gérard, *Palimpsestes*, *op.cit.*, p. 558.

En los salones galantes Napoleón presume de tener (...) como fuente de su fervor *El libro de las mil noches y una noche*, pero en verdad piensa en Alejandro – que fue Shahryar para sus narradores – como su verdadera Sherezade y como su motor inmóvil: un hombre que en la oscuridad de los tiempos sueña para que su sueño sea interpretado por otro insomne. Alguien cuenta o hace contar, alguien lee o escucha. (« Los padres de Sherezade », *Los Padres de Sherezade, excipit*).

Le récit se clôt sur l'évocation de Napoléon, figure que nous retrouvons également dans *Derrumbe* et qui par son esprit de conquête et sa recherche d'unité politique de l'empire est une figure qui se rapproche d'Alexandre Le Grand. Cette similitude entre les personnages, qui sont tous deux des personnages de pouvoir, vient renforcer la continuité puisque Napoléon apparaît comme le nouvel Alexandre le Grand qui potentiellement pourrait également être un Shahryar, si l'on suit la généalogie tracée par le narrateur. En effet, les *Mille et Une Nuits* sont aussi le récit d'une relation de pouvoir que le récit, par son potentiel endoctrinement, va inverser. Shéhérazade usurpe le pouvoir par le biais de ses histoires qui ont le pouvoir de manipuler le roi. Le conteur serait alors doté d'un pouvoir particulier comme dans la première nouvelle « La fórmula de los jesuitas ». Dès lors, cette nouvelle vient renforcer le lien entre le pouvoir politique et le pouvoir littéraire.

Le livre consulté par Napoléon n'est pas *Las Mil y Una Noches*, traduction d'Antoine Galland, mais *El libro de las mil noches y una noche*. Par ce détail, l'auteur renvoie à coup sûr à l'essai de Borges pour les associer dans une lecture croisée : « En 1839 el editor de la impresión de Calcuta, W.H. Macnaghten, tuvo el singular escrúpulo de traducir *Quitab alif laila ua laila* por *Libro de las mil noches y una noche*. Esa renovación por delecto no pasó inadvertida¹⁸⁵ ». Napoléon Bonaparte (1769-1821) n'a donc pas pu consulter cette version des *Mille et Une Nuits*, qui n'avait pas encore vu le jour. Erreur de l'écrivain pour que le cycle qu'il désire mettre en place (Shahryar – Alexandre le Grand – Napoléon) se réalise, ou plutôt anachronisme, placé justement à la fin du récit, pour renverser le récit dans la tradition de la forme brève. C'est un doute que l'auteur laisse planer en glissant une erreur dans son récit qui pourrait invalider la fiction, il ouvre ainsi la voie à des pistes d'interprétations multiples. Le propos final, pour autant, ne se voit pas entaché de cet anachronisme. Napoléon est prétexte à une adulation d'Alexandre le Grand comme conquérant, adulation de Napoléon qui ne fait pas de lui un Shahryar, un despote, mais une Shéhérazade, une conquérante qui a gagné sa liberté. Cette phrase finale trouve également un écho dans le texte. Alexandre s'endort avec le nom de Shéhérazade, « aquella noche por fin puede dormir abrazado a su mancebo y murmurando:

¹⁸⁵ LAFON Michel, *Borges...*, *op.cit.*, p. 129.

« Sherezade » » (*Los Padres de Sherezade*, p. 109). Alexandre fantasme sur la femme quand on comprend que Napoléon, lui, fantasme sur la conquête. La phrase qui suit dessine un mouvement final de mise en abyme, très borgésien (“Las ruinas circulares”, *Ficciones*) « (...) un hombre que en la oscuridad de los tiempos sueña para que su sueño sea interpretado por otro insomne. Alguien cuenta o hace contar, alguien lee o escucha » (*Los padres de Sherezade*, p. 109), renvoie à Napoléon qui pense à Alexandre et à sa soif de conquête et d’unité, rêve qu’il fait sien.

Finalement le couple conteur-auditeur, écrivain-lecteur, que l’auteur met en abyme dans son conte, a la primauté car il assure la continuité de la fiction. Ce n’est pas la mise en abyme de la fiction qui conduit à l’engendrement fictionnel chez Daniel Guebel mais la mise en abyme de couples créateurs. L’écrivain est mis à l’honneur tout comme les traducteurs, autant de pères qui ont façonné Shéhérazade, d’où le titre du recueil et du conte de Daniel Guebel. La référence finale au rêve n’est pas anodine puisqu’on la retrouve également chez Borges. La dimension onirique marque également les différents récits, dans les *Mille et Une Nuits*, les récits sont nocturnes tout comme chez Guebel où il précise à plusieurs reprises ce détail. La rêverie, qui entoure le moment de l’énonciation, permet au lecteur d’envisager cette piste comme une possible interprétation, réduisant les récits à des rêves. La fiction dévoile toutes ses possibilités dans un conte qui renvoie de façon intertextuelle à plusieurs ouvrages et contes, mais qui, en son sein, est porteur d’une infinité de possibilités fictionnelles illustrant la thèse finale de Borges d’un conte qui en renferme de nombreux. Shéhérazade se reflète dans Hanna mais également dans tous les narrateurs et pourvoyeurs d’histoires, elle représente un moteur fictionnel et romanesque inépuisable, en elle se concentre le pouvoir littéraire.

2. La réécriture d’autrui dans *El Caso Voynich* : les perspectives de la toile

a) *El caso Voynich* : un intertexte numérique

El caso Voynich est l’ouvrage le plus étonnant de l’arborescence constituée autour de *El absoluto*. L’ouvrage compte trois parties et un paratexte riche puisque un addenda, un épilogue et une note concluent le roman bref.

El caso Voynich s’ouvre sur un premier chapitre explicatif qui nous permet de retracer la trajectoire du manuscrit. Cette partie du texte s’inspire en grande partie des recherches

menées par l'auteur sur internet. Le premier chapitre s'alimente de divers sites internet que l'auteur réécrit, souvent littéralement. Parmi les sources principales, cinq sites ont directement inspiré l'auteur¹⁸⁶.

Dans ce chapitre de 16 pages presque tout semble avoir été pris sur internet, réécrit ou non, puis ordonné suivant un ordre chronologique. *L'incipit* est une réécriture de «Divulgación – El manuscrito Voynich, 500 años después, su misterio persiste...», site également utilisé pour les pages suivantes (p. 14 à 16). Puis, à partir de la page 18, « El rincón del viajero: El manuscrito Voynich : un manuscrito indescifrado» est la source jusqu'à la page 24. La note de bas de page des pages 22-23 est également inspirée par ce même site. La fin du chapitre revient à l'auteur puisque les citations sont beaucoup moins nombreuses, même si l'on peut relever la présence aux pages 27 et 28 d'éléments du précédent site. Enfin, la fin du chapitre semble indiquer une autre voie puisque la réécriture abondante semble écartée, même si elle réapparaîtra parcimonieusement ici ou là surtout concernant les références biographiques des personnages historiques qui jalonnent le texte. Curieuse entrée en matière que d'utiliser, de se réapproprier dans un ouvrage individuel l'écriture d'autrui mais surtout une histoire universelle qui se diffuse dans un média de masse. D'ailleurs, pour Milagros Ezquerro, si l'on considère que « la langue est un bien social, toute œuvre de langage est propriété commune¹⁸⁷ ». La propriété intellectuelle semble abolie sur internet où se diffuse et se partage toutes sortes d'informations qui sont autant d'histoires à réinventer. À l'heure du numérique, à l'heure où la question du livre en format papier se pose, Daniel Guebel mêle une énigme sur papier au vertigineux géant de l'information qu'est internet, mélange condensé dans ce roman bref aux allures, parfois, de roman policier dont l'énigme, haletante, réveille l'intérêt du lectorat.

¹⁸⁶ En effet, il s'agit des articles suivants : VIOLAT BORDONAU, Francisco, « Criptografía: Breve ensayo sobre el manuscrito Voynich» [en ligne], Disponible sur <<http://casanchi.com/mat/voynich.pdf>> ; DOS SANTOS Marcelo, « El manuscrito Voynich, 500 años después, su misterio persiste...»[en ligne], *Divulgación*, Disponible sur <<http://axxon.com.ar/rev/140/c-140Divulgacion.htm>> ; « El manuscrito Voynich: un código por descifrar» [en ligne], *Mundo paranormal*, Disponible sur <http://www.mundoparanormal.com/docs/enigmas/el_manuscrito_voynich_un_codigo_ind.html> ; « El manuscrito Voynich : un manuscrito indescifrado» [en ligne], *El rincón del viajero*, Disponible sur <<http://elrincondelviajero.blogcindario.com/2011/01/00002-el-manuscrito-voynich-un-codigo-por-descifrar.html>> ; *Wikipédia*, Disponible sur <http://es.wikipedia.org/wiki/Manuscrito_Voynich>.

¹⁸⁷ EZQUERRO Milagros, *Fragments...*, *op.cit.*, p. 12.

b) Internet et le romanesque : étude de la note dans *El caso Voynich* pour une définition de l'auteur 2.0

Internet représente pour l'auteur une source infinie, un vivier d'histoires et de trames potentielles. Son rapport à l'information n'est pas critique, le matériel trouvé constitue une amorce ou un pan de l'histoire. De plus, ses recherches sont, le plus souvent, liées à des personnages, des événements historiques ou des ouvrages de référence :

La primera referencia al asunto de esta novela se me apareció en Internet, mientras buscaba datos que pudieran establecer una relación entre madame Blavatsky (teósofa), Badmaev (médico tibetano), Rasputín (místico y falsario) y Nicolás II (autócrata), personajes secundarios de *El absoluto*, un libro sobre algunas cosas que ignoro y que me ocupa desde hace varios años. (*El caso Voynich*, p. 115)

Par le biais de cet extrait, l'auteur, dans un mouvement autoréflexif, livre son processus de création et la façon dont ses histoires naissent et se tissent autour de la toile. Internet représente une source d'inspiration au même titre que chaque roman qui, par les recherches que mène l'auteur, ouvre de nouvelles perspectives narratives. La référence à *El absoluto* est explicite, l'ouvrage est mis en parallèle avec Internet, tous deux servant de source d'inspiration. L'examen que fait l'auteur sur le manuscrit Voynich dans cette note se place sous l'orbite de *El absoluto*. Une seconde lecture de la note révèle un processus créatif commun aux deux ouvrages, soit le fort ancrage dans Internet, ainsi que la même approche du texte. En effet, le manuscrit reste indéchiffrable et cette résistance tend à mythifier l'ouvrage. De la même façon, *El absoluto*, inédit, permet à l'auteur de présenter l'ouvrage comme chef-d'œuvre, forteresse inviolée.

Le récit qui émane en partie d'Internet tend à invalider l'information historique, et de fait avérée, en l'insérant dans un univers romanesque. Par conséquent, fiction et réalité se répondent et s'enrichissent mutuellement :

En general, las páginas del ciberespacio funcionan como resúmenes incompletos, agramaticales y abstrusos que redactan aficionados tendenciosos sobre temas que les son ajenos. Con relación al Manuscrito Voynich, ese funcionamiento parecía una equivalencia de la máquina del pensar aplicada al arte novelesco: con sus reiteraciones, sus zonas de ceguera, la tremenda dificultad – mejor, la imposibilidad – de una elección que incluya todas las perspectivas del asunto. (*El caso Voynich*, p. 116)

L'examen critique révèle le mode d'élection de l'information. Le caractère imparfait d'Internet est en fait un atout pour l'auteur qui dans le dédale des pages web trouve des

espaces propices à l'invention, à l'imagination. La critique virulente qu'il fait d'un outil qu'il utilise pourtant fréquemment semble paradoxale. D'autant plus qu'il utilise Internet non seulement comme source d'inspiration mais également comme corps du récit, en insérant des passages tirés de pages web. Cette relation que l'auteur tisse entre Internet et le romanesque tend à suggérer un caractère fortement littéraire de l'outil d'information. Le parallèle entre Internet et la façon de concevoir un roman laisse émerger la nature romanesque du web, la pensée devenant machine qui s'incarne en un réseau d'informations interconnectées.

Finalement, Guebel octroie à Internet le pouvoir de création, faisant de cet outil une intelligence artificielle génératrice de récit. À partir de ce constat, doit-on lire *El caso Voynich* et au-delà *El absoluto* comme une tentative de rivaliser avec Internet en produisant des données qui elles aussi entrent en connexion dans l'arborescence et de fait construisent des ramifications infinies ? En somme, *El Absoluto* serait une tentative de produire sa propre machine littéraire capable de créer à partir d'une base de données (constituée par les romans formant la base de l'édifice littéraire). En effet, comme l'auteur, pendant son processus créatif, cette intelligence artificielle dont il souligne la similarité avec l'artiste, qualifiée de « máquina del pensar », affronte les mêmes difficultés inhérentes à l'art romanesque. Internet devient alors création au même titre que le roman. D'ailleurs, par cette approche l'auteur déduit l'art du roman :

(El arte de la novela sería así la abdicación de todas las potestades del pensamiento a favor de un error parcial, la sujeción sucesiva de las palabras a una serie de elementos limitantes que una voluntad desconocida estableció de antemano)» (*El caso Voynich*, p. 116)

Cette définition cernée de parenthèses, espace signifiant, recèle la vision de l'écrivain sur son art et sur les difficultés liées à celui-ci qu'il pointe en amont de la citation. La puissance de l'art est soulignée par l'utilisation des substantifs « abdicación » et « sujeción » qui traduisent sa supériorité. L'art du roman passe par le renoncement, la pensée et les mots étant confinés, canalisés au profit du roman. La citation étant elle-même enfermée à l'image de ce qu'elle souligne. Dans le rapport de force qui se dessine, la sélection semble indispensable mais aliénante pour l'auteur : « (...) la tremenda dificultad – mejor, la imposibilidad – de una elección que incluya todas las perspectivas del asunto » (*El caso Voynich*, p. 116). La volonté totalisante se heurte au romanesque qui réclame une sélection et conduit à la frustration de l'auteur. Dans ce sens, *El absoluto* pourrait défier cette approche du roman en constituant son anti-thèse depuis son titre, sa forme libérée des carcans du roman, jusqu'à sa volonté de faire contenir en son corps toute une généalogie. Enfin, l'auteur redonne tout son potentiel

mystique à l'art de l'écriture en introduisant une volonté supérieure qui régit la narration avant même sa conception. À moins que cette action divine ne soit l'œuvre de l'auteur que son projet narratif limite dans ses possibilités énonciatives :

Así, perdido en las diagonales de esa investigación, me encontré de pronto con dos palabras resaltadas en letra roja: « Manuscrito Voynich ». Estuve a punto de dejarlas pasar. Sin embargo, el deseo de distracciones me impulsó: ingresé al pequeño mundo que me proponían. De inmediato me atrapó esa red centenaria de hermeneutas anhelantes; noté que, entre la gran cantidad de hombres que intentó descifrar el manuscrito, fueron pocos los que aceptaron la posibilidad de que la revelación pudiera carecer de importancia. (*El caso Voynich*, p. 115)

Les recherches concernant un autre roman conduisent l'auteur sur les traces du manuscrit Voynich. Le recours à Internet pour les recherches de l'écrivain semble systématique, le net constituant la nouvelle bibliothèque de l'artiste, bibliothèque infinie comme l'a rêvée Borges, dans laquelle le chercheur se perd. Cette note, au bord du récit, représente un espace intermédiaire entre réalité et fiction. Son caractère fortement autoréflexif nous invite à une réception référentielle, cependant l'extrait vient contrarier cette première lecture en personnifiant Internet et en fictionnalisant l'auteur. En effet, la personnification d'Internet est aussi celle de la fiction, qui par l'utilisation du verbe « atrapar » à la troisième personne, prend corps et capture l'auteur, proie de la fiction, enrôlé dans la toile. L'auteur s'auto-fictionnalise dans cet extrait en se mettant en scène, élu par le texte lui-même qui, par ses lettres marquées de rouge l'interpelle, héros d'une pérégrination dans les tréfonds d'un monde labyrinthique qu'il tente d'appréhender. Alors un parallèle se crée entre l'auteur et tous ceux qui, comme lui, ont tenté d'approcher le manuscrit Voynich. En effet, l'auteur se laisse aller à son tour au plaisir de la cryptographie :

No es extraño que la escritura de una novela sobre criptografía lo convierta a uno en un criptógrafo aficionado. Si cada obra produce una clase de autor distinto, en esta, que se explaya abusivamente sobre las posibilidades de la combinatoria, no pasaba día sin que yo tuviera que cortar, cambiar de lugar, agregar, eliminar lo puesto el día anterior, exasperarme al descubrir que lo eliminado se volvía de pronto imprescindible. En cuanto a los datos empleados en mi libro... Si hubiese contado con un ensayo, un tratado o un trabajo crítico que relatara los hechos y sus interpretaciones de manera expositiva y completa, habría desistido de escribirlo. (*El caso Voynich*, p. 116-117)

En révélant son goût pour la cryptographie, de même qu'en insistant sur un processus d'écriture et de réécriture complexe, l'auteur jette le doute quant à la réception de son ouvrage, laboratoire de cette nouvelle passion. Le travail sur le manuscrit de *El caso Voynich* semble avoir été fastidieux, l'auteur énumère les élans qui viennent façonner le texte jusqu'à

sa version finale. Cet inventaire, vitrine du travail que l'artiste effectue sur son texte, est rythmé par les verbes d'action et la ponctuation qui traduisent, par la rapidité que la phrase acquiert, la frénésie qui entoure le travail sur le manuscrit. Cette exaltation est dictée autant par le texte que par l'auteur qui, soumis à son ouvrage, va jusqu'à l'exaspération. Ce travail de réécriture révèle le caractère romanesque et fictionnel autour de l'ouvrage. D'ailleurs, l'auteur le souligne également en éloignant le lecteur de toute réception référentielle. Le manuscrit devient l'espace de réécriture où se noue la fiction. Le rapport au manuscrit (ajout, correction, suppression, réécriture) serait alors générateur de fiction dans ce cas car il permettrait, comme l'auteur l'exprime dans ce passage, d'explorer les combinaisons pour arriver au mécanisme qui permettra au roman de fonctionner.

Une seconde approche de la note lui permet d'acquérir une portée plus ample. Le lecteur entend chercher, tout au long du roman bref, l'auteur du Manuscrit Voynich, mais c'est finalement cette note autoréflexive qui renvoie à Daniel Guebel qu'il va trouver. Tel un cryptographe (capable de coder ou de décoder), l'auteur dévoile son processus de création dans cette note qui paradoxalement fait référence à un manuscrit inviolé. Cette note critique, dans laquelle l'auteur entend justifier son choix thématique et divulguer le processus de création de son roman bref, déborde de ses attributions en abordant sa vision de la littérature. Ainsi, le statut d'auteur est décrypté au même titre que le travail d'écriture, la question de la fictionnalité et de la référentialité, ou encore le plagiat. L'auteur, selon Daniel Guebel, se classe en différentes catégories dont quatre sont exposées dans cette note :

Me gustan los libros donde se nota que el autor puede ser o parecerse a cualquiera; me gusta pensar que el mejor desafío de un escritor es borrar lo identificable que se encuentra bajo su firma para apropiarse de la colectiva que rubrica todos los libros de su biblioteca. Su opuesto, la extensión de una identidad literaria a lo largo del tiempo, con suerte produce reconocimiento y aprecio, el nombre como marca. En un extremo del copyright, cuando un autor es detectado, su escritura se neutraliza y sus libros se convierten en una pálida copia de los que redactan sus imitadores. También podríamos imaginar una tercera opción, la de aquel que oscila entre ambas tentaciones, y que, dominado por cierta moral de la escritura, se esconde en la diversidad para multiplicar los rastros sanguinolentos de su cuerpo en fuga. Y una cuarta, en que el autor se esclaviza al nombre y... (*El caso Voynich*, p. 117).

Les auteurs sont ici différenciés suivant l'empreinte qu'ils laissent sur le texte. Daniel Guebel fait part de son désir totalisant de contenir dans son écriture tous les auteurs, vision qu'il porte toujours comme un idéal. Ce rêve, dont il a fait part dès ses débuts¹⁸⁸, se concrétise au vu de

¹⁸⁸ Entretien personnel avec Daniel Guebel et reproduit partiellement avec l'autorisation de l'auteur, mai 2011.

l'hétérogénéité thématique et générique de sa production, néanmoins, ce désir constitue un paradoxe puisque les procédés formels (réécriture, transformation, amplification de son propre matériel narratif) concourent à ne pas pouvoir dissocier l'auteur de sa production :

Yo quiero escribir libros que hagan pensar al que los lee «pero este escritor se ha convertido en otro». Al mismo tiempo, contradiciéndome alegremente, tengo que reconocer que hay libros míos que no son más que reescrituras de libros anteriores. Es decir, trabajo en tres niveles: repetición, diferencia, y serie¹⁸⁹.

El caso Voynich vient conforter l'auteur dans son idéal et illustre pleinement ce désir hétéroclite :

Para mí, de los últimos años, el libro más importante que he publicado, más allá de las motivaciones sentimentales que se me hacen preferir a *Derrumbe*, es el *caso Voynich*. Porque si bien hay una zona en *El absoluto* que es completamente *El caso Voynich*, el manuscrito, etc etc. Para mí, *El caso Voynich* se disparó de golpe y yo dije qué suerte poder escribir este libro, y yo lo escribí de manera distinta de como escribí otros, ese se me apareció, se me ocurrió que puedo hacerlo y que no está dentro de mis posibilidades, que no está dentro de mi registro de escritor la posibilidad de hacer esto. Ahora cuando terminé de escribirlo, pensé que lástima no ser Borges para escribir un libro como éste, ahí encontré mis límites. También digo no llego al punto de ideación borgiana¹⁹⁰.

En introduisant un parallèle entre *El absoluto* et *El caso Voynich*, Daniel Guebel dévoile le travail entrepris sur le manuscrit de *El absoluto*, ainsi que sur ce qui l'entoure. En effet, la mythification de l'ouvrage passe, comme nous l'avons vu, par son annonce anticipée qui en fait un édifice littéraire inviolé. Ainsi, dans quelle mesure cette fiction, que l'auteur va créer autour de l'œuvre source par le biais d'indices qu'il essaime au fil du temps, pourrait-elle, puisqu'elle gravite en marge du roman, faire partie constituante d'un paratexte mythificateur ? La citation ouvre le champ de la possible publication du roman qui pourrait se faire sous la forme d'un manuscrit voué au déchiffrement.

D'autre part, l'écriture semble être un défi qu'il faut relever à chaque nouvel ouvrage. Dans sa quête littéraire qui repose sur une véritable réflexion sur la littérature, l'auteur et la création, Daniel Guebel multiplie les approches innovantes et personnelles en écrivant des ouvrages souvent inclassables. Le roman guébélien est hybride et pluriel (hybridité générique, écriture à quatre mains de récit bref mais également d'un recueil de piécettes), une séquence ou orchestration romanesque (*La carne de Evita* est un recueil qui mêle théâtre et nouvelles dans un registre qui tient de l'essai). Cette volonté de renouveler, de transcender la littérature

¹⁸⁹ SASTURAIN Diego, *El amor...*, op.cit.

¹⁹⁰ Entretien personnel avec Daniel Guebel et reproduit partiellement avec l'autorisation de l'auteur, mai 2011.

et de jongler avec toutes ses formes (écrivain, dramaturge, journaliste, scénariste pour la télévision) reflète un désir émancipateur par rapport à l'étroitesse des codes littéraires. Dans le cas de *El caso Voynich*, l'auteur se transcende en repoussant ses propres limites. Le livre devient alors singulier pour son auteur qui l'apprécie particulièrement car il représente un état supérieur d'écriture et de conception. Malgré tout, en signant sans doute son œuvre la plus bourgeoise, Daniel Guebel échappe paradoxalement à la définition qu'il proposait du grand maître argentin comme auteur reconnaissable dans chacun de ses écrits.

Finalement, cet auteur rêvé ne serait-il pas celui qu'il invente, qu'il façonne à l'image de sa production à laquelle il ressemble trait pour trait : auteur totalisant, qui pourtant se renouvelle et se transforme à chaque ouvrage ? Alors, il devient un objet littéraire au même titre que ses livres. L'auteur inventé, autofictionnel, répondrait à la troisième des catégories qu'il défend et à laquelle il peut également se prévaloir d'appartenir : « También podríamos imaginar una tercera opción, la de aquel que oscila entre ambas tentaciones, y que, dominado por cierta moral de la escritura, se esconde en la diversidad para multiplicar los rastros sanguinolentos de su cuerpo en fuga ». La fin du passage, sur un mode poétique dégradé, qui n'est pas sans rappeler le style guébélien, nous renseigne sur l'intention auctoriale marquée du sceau de l'autofiction. La pluralité de son œuvre serait le masque capable à la fois de gommer les traits distinctifs de son écriture et de multiplier sa présence dans chaque ouvrage. Il sature le livre de sa présence qui n'est alors pas reconnaissable. Ce corps d'écrivain disséminé dans chaque ouvrage et que le lecteur ne peut reconstituer tant il a su se fragmenter (biographèmes, paratextes, style, thèmes). L'auteur fait corps avec ses romans et appartient à chacun d'eux. En faisant de la figure auctoriale une partie intégrante du projet énonciatif (la poursuite de l'auteur multiple), Daniel Guebel se lie à la fiction en en devenant partie intégrante. De même qu'il est impossible de dissocier *El absoluto* de son arborescence, inversement, il est impossible de lire l'œuvre de Guebel sans une approche de la figure emblématique de l'auteur qu'il s'est créée :

La sinceridad es imposible. Pero al menos, si se trata de ser lo que se afirma, es momento de admitir que más de un párrafo de esta novela fue tomado casi literalmente de esas páginas electrónicas de dominio público; de hecho, pasado el tiempo, no reconozco que es propio de lo que es ajeno y qué es ajeno de lo propio. Y el distingo me parece intrascendente. (*El caso Voynich*, p. 117-118)

Le jeu de mots, qui se base sur les adjectifs propio/ ajeno, tend à mettre en évidence la fusion qui s'opère entre les deux récits finalement écrits à plusieurs mains. Alors, que devient la signature de l'auteur quand ce qu'il publie revendique la pluralité de l'écriture ? Au début du

passage, il est facile de lire « si se trata de ser lo que se (a)firma », l'élan de sincérité serait alors justifié par un souci de légalité qui l'oblige à confesser l'originalité (d'autres diront la supercherie) de l'écriture. Le roman devient alors hybride, il est à la fois création individuelle et bien commun puisqu'il se confond avec les pages publiques d'Internet en formant un prolongement externe de celles-ci.

3. La réécriture : un exercice littéraire

Los padres de Sherezade anticipe le roman par sa publication mais également par son processus de création. *Los padres de Sherezade* s'insère dans l'arborescence que construit *El absoluto* de façon tout à fait originale puisqu'il s'agit d'une part de l'unique recueil de nouvelles du cycle, et d'autre part, de l'ouvrage le plus fidèle au roman. Le lien entre les deux n'est plus à démontrer. La réutilisation, qu'elle soit littérale ou partielle, constitue un projet narratif qui lie le recueil de nouvelles au roman majeur. Le recueil devient alors une extension (« Un sueño de amor »), un approfondissement (« El secreto de la inmortalidad »), un reflet (« La nariz de Stendhal ») de *El absoluto* capable de questionner la forme brève par rapport à la forme longue (« La fórmula de los jesuitas ») et de répondre au projet énonciatif qui lie l'auteur à ses propres personnages, la quête d'absolu (« Los padres de Sherezade »).

Cependant, alors que le roman compte cinq livres, qui font écho aux cinq nouvelles du recueil, il est curieux de constater que les trois nouvelles qui bénéficient de noyaux narratifs tirés de *El absoluto*, (« La fórmula de los jesuitas », « Un sueño de amor », « El secreto de la inmortalidad »), se trouvent toutes dans le premier livre, ce qui réduit la portée du recueil par rapport au roman et à son projet énonciatif. Les titres de ces trois nouvelles reflètent un désir de l'auteur de s'approprier la forme brève en privilégiant l'imagination. En effet, les titres énigmatiques (« fórmula », « sueño », « secreto ») soulignent le mystère, procédé romanesque qui contribue aux renversements, aux doubles lectures, aux fins qui n'ont pas de conclusion *stricto sensu*.

La référence intertextuelle aux *Ejercicios espirituales* utilisée pour le titre de cette partie – la réécriture : un exercice littéraire – représente une clé interprétative du recueil *Los padres de Sherezade*, comme nous l'avons vu précédemment. En effet, elle prépare le lecteur qui s'apprête à pénétrer dans un univers fait d'échos, de reflets, de mise en abyme :

Con el nabokoviano primer título rechazado (*Lecciones de literatura europea*), *Los padres de Sherezade* cuenta con esa extraña virtud paterna de recurrir a una de las figuras retóricas por excelencia para poder dar a entender un punto de vista,

para conformar el hambre por el conocimiento que los hijos demuestran con la impaciencia del lactante: no hay mejor explicación que el ejemplo¹⁹¹.

Le titre initial, refusé par la maison d'édition, écarte la référence intertextuelle aux *Ejercicios espirituales*. Cependant, il met en lumière un principe : celui d'exemplifier. Cette référence ne se limite pas à qualifier une seule nouvelle, « La fórmula de los jesuitas » puisqu'elle vient envelopper l'ensemble du recueil. La tentation d'une lecture religieuse des nouvelles à partir des exercices spirituels est forte, d'autant plus que les quatre étapes des exercices se concluent par un ultime rite, la contemplation. Ces cinq étapes simplifiées entreraient en résonance avec les cinq nouvelles. Alors, Guebel se transformerait en guide pour des exercices littéraires autant qu'Ignace de Loyola l'est pour ses exercices spirituels.

La mise en nouvelle des fragments du roman adopte différentes modalités. En effet, elle peut être littérale, comme dans le cas de « La fórmula de los jesuitas », qui consiste alors en une transposition d'un fragment d'une forme longue en une forme brève. La frontière est alors mince entre les deux formes et elle nous invite à imaginer l'interpénétration des deux : un roman composé d'une succession de nouvelles ou inversement, la nouvelle comme éclatement du roman. La frontière entre roman et nouvelle est d'ailleurs mise à mal, Daniel Guebel joue sur le flou générique qui entoure cette forme de même que sur son extension (qui reste un élément instable) pour rappeler sa filiation avec le roman. Ensuite, la réutilisation pour la mise en nouvelle peut être également partielle. Dans « Un sueño de amor » l'*incipit* est tiré du roman-source, il sert d'amorce au développement d'une autre histoire qui émerge en marge du roman. À partir de ce copier-coller, le texte va bifurquer en produisant une extension parallèle au roman-source. Enfin, « El secreto de la inmortalidad », qui reprend quant à elle en grande partie les éléments constitutifs d'un passage du roman (personnages, intrigue, cadre spatio-temporel), constitue une amplification simultanée puisque le roman et la nouvelle fonctionnent ensemble et offrent un changement de perspectives. En somme, ces deux récits offrent deux perspectives d'une même histoire obtenues grâce à un changement de focalisation. La quatrième nouvelle fait écho à la réutilisation d'anecdotes constituant également des noyaux narratifs capables, par la fiction, de réinventer l'histoire. « La nariz de Stendhal » sert la réutilisation de la figure historique, voire de l'histoire au profit de la fiction, procédé très présent dans l'ouvrage source. Enfin, « Los padres de Sherezade » clôt les exercices littéraires en offrant une amplification absolue qui se concrétise dans le dessin d'un mouvement narratif cyclique amené par une absence de conclusion et par l'imbrication des

¹⁹¹ BOGADO Fernando, *Las mil y una...*, *op.cit.*

récits. Il en résulte un récit infini qui tend vers l'absolu convoité du projet narratif en créant un hypotexte fictif qui relance la narration :

Rien de moins court, rien de moins unidimensionnel, rien de plus miroitant, de fait, que ces pièces en prose dont on serait tenté de dire que la brièveté n'est qu'une apparence, une surface, un *artifice*¹⁹².

Pour Michel Lafon ce questionnement entre formes longues et formes brèves révèle l'habileté à faire s'imbriquer les deux formes (la forme brève dévoilant un potentiel qu'elle contenait). Le titre du roman s'incarne dans la mise en perspective des deux ouvrages qui, dans l'idéal devraient se lire en parallèle. Néanmoins, l'absence de publication de *El absoluto* ne permet pas encore cette mise en relation. Par conséquent, ces nouvelles, considérées ici comme des hypertextes sont en fait pour le lecteur de simples récits sans lien avec *El absoluto* et son arborescence. Sans la publication de *El absoluto*, le jeu littéraire perd tout son charme, il devient le reflet d'une pratique insondable. Pour Gérard Genette, « un hypertexte peut à la fois se lire pour lui-même, et dans sa relation à son hypotexte¹⁹³ ». Le lecteur s'adonne pour l'instant à une lecture hypertextuelle sans lien hypotextuel. Seul le dernier conte, « Los padres de Sherezade » semble s'extraire de cette conclusion car l'exploration de la mise en abyme qui était prétexte dans les autres contes du recueil (par le rapport hypotexte-hypertexte) devient motif dans « Los padres de Sherezade ». De même qu'une intertextualité plus vaste s'y déploie. Sans la publication de l'hypotexte, impossible pour le lecteur de soupçonner l'abyme hypertextuel qui se cache derrière ses contes.

Cela étant, *El absoluto*, dans toute sa singularité, constitue un hypotexte fécond qui a engendré de nombreux hypertextes. En ce sens, la pratique de l'arborescence pourrait être appréhendée comme une pratique révolutionnaire, un genre en soi. En effet, elle développe une hypertextualité originale puisqu'elle regroupe un pan de l'œuvre de son auteur, un jeu de résonances qui se déploie dans un univers romanesque créé par l'auteur. Selon Jean Benoît Puech ce jeu « finit par imposer une mythologie personnelle, et suggérer quelque chose comme une autobiographie volontairement mal déguisée¹⁹⁴ ». L'arborescence romanesque serait alors un nouveau genre : un *hypoggenre*¹⁹⁵.

¹⁹² LAFON Michel, *Jorge Luis Borges Tlön, Uqbar, Orbis Tertius - El Sur*, Paris, Presses Universitaires de France, Fondation Bodmer, Collection « Sources », 2010, p. 14.

¹⁹³ GENETTE Gérard, *Palimpsestes, op.cit.* p. 555.

¹⁹⁴ *Ibid.*, p. 364.

¹⁹⁵ Terme utilisé par Gérard Genette. *Ibid.*, p. 209.

Cette approche de la narration, édifice romanesque qui repose sur des noyaux communs, atteste d'un dessein personnel et complexe qui rapidement sort du cadre de l'entreprise littéraire privée pour aller puiser dans le domaine public. En ce sens la parution de *El Caso Voynich* marque un tournant voire une rupture dans la démarche de réutilisation narrative en s'inspirant, comme le souligne la note qui clôt le roman bref, de noyaux pris sur internet. Ce recours au domaine public fonctionne alors comme une référence intertextuelle qui pourtant ne renvoie à aucune autorité reconnue et identifiable. Cette appropriation qui était pour l'heure personnelle devient publique et impersonnelle, ce « corps étranger » vient se mêler voire se heurter à ce qui est propre à l'auteur. Cette fusion entre le privé et le public témoigne d'un processus d'assimilation narratif fort qui tend à gommer les traces à la fois du personnel et du commun. Internet représente un outil qui permet la traçabilité des ressources utilisées. Cependant, encore faut-il démêler les fils de la toile narrative dans laquelle ces ressources sont dispersées et dissimulées. Alors, ce mode d'écriture original tendrait à annihiler l'auteur qui générerait un texte anonyme alors même qu'il revendique la paternité du roman sur sa couverture. Daniel Guebel sort triomphant de son rêve d'absolu. Si chez Jorge Luis Borges « tout communique et tout communique¹⁹⁶ », selon Michel Lafon, chez Daniel Guebel, cette même communication transtextuelle permet une communion avec l'auteur. Demiurge, il signe une œuvre labyrinthique sur laquelle il règne en maître dont l'auteur est à la fois singulier et universel.

Quise y quiero ser un escritor único, el único capaz de escribir al mismo tiempo un libro infinito, capaz de resumir todas las lecciones de mi estilo y de contener al mismo tiempo la diversidad de estilos de todos los libros ajenos, y otro libro, aquel que (incluyéndose en el orbe que es mi firma) sumara en sucesión los otros posibles: el libro eterno de la transformación de un libro en otro y otro y otro, hasta la desaparición final. (*Derrumbe*, p.75-76)

En somme, un auteur qui condense tous les styles et concentre toute la littérature : un auteur aléphien. Le projet littéraire autour de *El absoluto* apparaît comme « la volonté de totalisation, forme que l'ambition revêt dans le champ intellectuel¹⁹⁷ » et renvoie, de fait, à son auteur et à son désir déclaré de reconnaissance. Les romans-satellites sont autant d'échos de *El absoluto* qui tendent à démultiplier le dessein littéraire que le roman-source condense : une construction originale qui tend à édifier un mythe littéraire et personnel (*La carne de Evita*), la perspective historique comme reflet d'une quête propre à l'auteur, quête culturelle ou personnelle (*La belleza de los difuntos*), la définition d'une poétique qui se renouvelle par la

¹⁹⁶ LAFON Michel, *Borges...*, *op.cit.*, p. 24.

¹⁹⁷ BOURDIEU Pierre, *Les règles de l'art...*, *op.cit.*, p. 347.

réécriture de soi ou d'autrui permettant une transfiguration permanente de sa littérature et de la figure d'auteur (*Los padres de Sherezade – El caso Voynich*).

L'autofiction chez Daniel Guebel participe de la création d'une figure d'auteur hégémonique dans et hors des romans. La fiction sert, chez Daniel Guebel, de procédé romanesque qui permet l'irruption de l'autofiction. Cette même perspective guidera la seconde partie de notre thèse intitulée « Le romanesque dans l'autofiction ou la réconciliation de l'autobiographie et de la fiction » qui se recentrera sur le personnage et les procédés fictionnels dans l'œuvre de Daniel Guebel. Le personnage de l'autofiction, tel qu'il est appréhendé par les théoriciens, est un élément définitoire fort qui contribue à installer l'autofiction dans une réception référentielle, même si par la suite celle-ci était contrariée par l'irruption du mode fictionnel. Daniel Guebel s'est amusé à épaissir le mystère autour de cette figure qui joue un rôle crucial dans le récit et dans sa réception en mêlant anonymat et biographèmes. La fiction, liée au personnage et à la forme, pourrait être un puissant moteur romanesque dans les écritures intimes.

*Alors peut-être revient le sujet, non
comme illusion, mais comme fiction. Un certain plaisir est tiré
d'une façon de s'imaginer comme individu, d'inventer une
dernière fiction, des plus rares : le fictif de l'identité.*

Roland Barthes, *Le plaisir du texte*, Seuil, 1973, p. 83.

DEUXIÈME PARTIE – LE ROMANESQUE DANS L'AUTOFICTION OU LA RÉCONCILIATION DE L'AUTOBIOGRAPHIE ET DE LA FICTION

L'insaisissable romanesque, idéal cher à Alain Schaffner, mirage qu'auteurs et critiques désirent sans jamais pouvoir l'atteindre, porte en lui le cœur du roman et de sa pratique. Ce romanesque semble être partout et tend parfois à se confondre avec la vie elle-même. L'autofiction, riche des deux modes d'énonciation qu'elle unit, permet également de présenter et de découvrir différents pans du romanesque, tant au sens générique qu'au sens thématique du terme. Le romanesque dans sa définition générique renvoie à tout ce qui à trait au roman. Concernant sa définition thématique, Jean Marie Schaeffer établit quatre traits distinctifs, qui sont synthétiquement, l'importance accordée au domaine des affects, la représentation extrême des comportements, la saturation événementielle de la diégèse et enfin, le fait que le romanesque se présente comme « une contre-réalité par rapport à celle dans laquelle nous vivons¹⁹⁸ ». Le sens thématique, que la définition de Jean Marie Schaeffer tente en vain de contenir sous quatre traits définitoires, est sans doute plus problématique car il revêt un caractère dense et illimité. De plus, la réception joue, dans cette classification thématique, un rôle capital.

La fiction comme le romanesque renvoie au roman puisque la fiction en est un procédé. Les deux termes : référentialité et fictionnalité s'opposent, tout comme récit historique s'oppose à roman. Dans la définition de l'autofiction telle que la pratique Daniel Guebel, la fiction semble tendre un pont entre l'autobiographie et le romanesque. L'autofiction permet aux écritures intimes d'entrer dans le registre romanesque au sens générique du terme. De fait, on pourrait alors restreindre l'autofiction à un roman comme nous l'avons vu précédemment. La réception participe de cette problématique. L'impossibilité de classifier génériquement l'autofiction ouvre un champ de réflexion. Si l'on considère l'autofiction comme un roman alors elle appartient au genre romanesque. Au contraire, si l'on considère l'autofiction comme une autobiographie alors elle appartient au genre référentiel. Néanmoins, à cheval entre deux réceptions, l'autofiction ne peut se prévaloir d'être romanesque au sens générique du terme. L'indétermination de l'autofiction nous invite à élargir la définition du terme romanesque au sens générique. Le romanesque serait ce qui a

¹⁹⁸ SCHAEFFER Jean-Marie, « Le Romanesque » [en ligne], *Vox Poetica*, 2002, <<http://www.vox-poetica.org/t/leromanesque.htm>> [consulté le 18 avril 2009].

trait à la fiction et à l'étude des procédés qui concourent à faire naître la fiction dans les écritures intimes – parmi lesquelles l'autofiction – et les transformer ainsi en des écritures romanesques.

Cette réflexion s'articulera autour du lien antithétique, entre autobiographie et fiction, qui forme la base de toute définition autofictionnelle dans un souci de définition d'une pratique propre à l'Argentin. Nous nous intéresserons à la représentation de l'auteur dans ses fictions, une représentation autofictionnelle qui s'appuie sur la fiction comme sur des biographèmes. L'originalité de Daniel Guebel réside dans l'anonymat qu'il utilise pour problématiser la représentation de l'écrivain. Dans le prolongement de la première partie, il s'agira ainsi d'appréhender les éléments biographiques qui renvoient à l'auteur alors que celui-ci restera le plus souvent anonyme dans ses récits à caractère autofictionnel : *Derrumbe*, *El día feliz de Charlie Feiling*, *Mis escritores muertos*. Pour ce faire, dans un premier temps, l'humour sera envisagé comme référent autobiographique capable de générer de la fiction. En effet, l'humour qui est très présent dans l'œuvre de l'Argentin, entretient une forte connexion avec l'autobiographie de l'auteur. Ainsi, il marque l'œuvre d'une patine très personnelle qui renvoie irrémédiablement à l'auteur et se déploie dans ses ouvrages intimistes comme ses autres écrits. Dans un second temps, le personnage-narrateur anonyme viendra porter toute l'ambiguïté de la démarche autofictionnelle de l'auteur. Ce personnage, si important dans l'autofiction, participe dans l'œuvre à caractère autobiographique de Guebel d'une poétique de l'indicible. En charge du récit, le personnage se heurte à l'impossibilité de retranscrire la réalité de l'expérience vécue. La fiction apparaît alors comme un procédé capable de rendre compte de cette réalité. Enfin, nous verrons dans quelle mesure la forme même des récits concourt à créer un effet de romanesque. Les procédés fictionnels abondent et la forme se révélera aussi fuyante que le personnage-narrateur-auteur anonyme. Cette partie à vocation d'unir la représentation de l'écrivain à la fiction et d'en apprécier les variations dans les romans *Derrumbe* et *Mis escritores muertos*.

A. L'AUTOBIOGRAPHIE ET LE ROMANESQUE : ÉTUDE DE L'HUMOUR COMME FACTEUR AUTOBIOGRAPHIQUE ET ROMANESQUE

L'humour est, chez Daniel Guebel, un procédé romanesque capable de dissimuler la figure auctoriale. La relation qui lie l'humour et le comique est étroite et paradoxale comme le souligne ce passage : « L'humour est l'une des formes les plus délicates du comique, dans son expression comme dans son analyse. Il constitue l'un des producteurs de comique les plus

efficaces, tout en étant à la limite du comique, voire hors de son champ¹⁹⁹». L'humour dévoile le caractère protéiforme du comique, il en est une variante dont les effets sont assurément comiques mais dont la nature tend vers une définition plus subtile du rapport au monde et à l'intelligence. En effet, le comique, comme l'humour, représente un écart à la norme qui laisse deviner l'auteur : « le comique serait en quelque sorte, l'hypertrophie du style, dans la mesure où il exhibe toujours, à un moment ou à un autre, l'écart et l'éclat qui le distinguent de la neutralité²⁰⁰ ». Cela étant, quand le procédé est révélé, il devient le précieux indice qui permet au lecteur aguerri de démasquer l'auteur. L'humour peut adopter de nombreuses formes et la palette que Daniel Guebel utilise abonde en couleurs.

1. L'humour : un biographème ?

Par le biais de l'humour qui est «une forme de comique particulièrement travaillée²⁰¹» le lecteur peut apprécier le style de l'auteur. Parmi les différents recours pour développer l'humour, la déformation formelle ou langagière permet d'obtenir un effet comique. Pour cela, le narrateur détourne des citations connues ; dans *Derrumbe*, c'est le cas de la célèbre estampe de Goya appartenant à la collection des *Caprices*, « el sueño de la razón produce monstruos », dont il subvertit le nom : « Los sueños de la sinrazón engendran monjes. » (*Derrumbe*, p. 80). Cette utilisation parodique de la citation dote la forme d'un caractère humoristique qui repose sur l'intertextualité. Le lecteur averti pourra donc reconnaître la citation originale qui se cache derrière une forme détournée. De plus, la déformation touche également le langage. Le narrateur joue avec les mots, il dynamite la langue en créant des néologismes qui donnent à sa prose une dose d'originalité, ainsi qu'un caractère comique. Le narrateur étant maître de son roman, il nous fait aussi constater qu'il est maître de sa langue en créant de nouveaux mots. Dans *Derrumbe*, l'association de « ladrón » et « policía » donne « poliladron » (*Derrumbe*, p. 140), qui fait référence à un nouveau jeu consistant à traquer les voyous. De la même façon, le « pungódromo » est l'espace où se font les paris. Le lecteur conclut que le « pungódromo » (*Derrumbe*, p. 141) est un mot qui découle de l'assemblage entre « pinguista » et « hipódromo ». À ces inventions lexicales viennent s'ajouter des jeux de mots, comme c'est le cas par exemple à la fin du récit : « Soy un ciruja y ella es una prestigiosa ciruj-ana. Dos destinos unidos y separados por la mala aliteración. » (p. 183-184). Les jeux de mots révèlent un humour facilement identifiable et

¹⁹⁹ STERNBERG-GREINER Véronique, *Le Comique*, Paris, Flammarion, « GF Corpus lettres », 2003, p. 229.

²⁰⁰ *Ibid.*, p. 29.

²⁰¹ *Ibid.*, p. 229.

savoureux : « De los desiguales himeneos entre Euterpe y la gallega nacieron la Zulma y el Negro, y con ellos la Necesidad. » (*Derrumbe*, p. 91). Ce jeu basé sur les prénoms tend à faire de la nécessité, qui est un état, un enfant, au même titre que les deux autres. Tous ces écarts permettent d'introduire de l'humour dans la forme comme dans la langue.

Par ailleurs, le style d'énonciation du narrateur, très direct, permet également l'utilisation d'un humour basé sur des traits d'oralité et l'alternance entre différents niveaux de langue. Le narrateur s'exprime spontanément, ce qui donne l'impression au lecteur d'avoir avec lui une certaine complicité puisque nous sentons sa présence à travers son style d'écriture. De plus, comme le souligne Véronique Sternberg-Greiner, « un discours qui fait rire manifeste triomphalement la capacité du locuteur à créer du comique²⁰² ». En riant à la lecture de ce texte, en y appréciant les touches d'humour, le lecteur rend hommage à l'auteur qui les a insérées, ou créées. Les traits d'oralité sont nombreux. Dans *Derrumbe*, cet humour fondé sur l'oralité trouve une illustration quand le narrateur raconte à son ami Claudio Barragán son anecdote, à certains moments scabreuse, sur Henry James ; le lecteur a l'impression d'agrandir le cercle d'amis par sa présence, puisque le narrateur parle comme s'il n'allait pas être lu : « Había vivido toda su vida en la reprimida abstinencia del perfecto hombre de letras victoriano, y en su ocaso, cuando el más marica de sus discípulos enamorados se bajó literalmente los pantalones y le ofreció el culo, James contestó con el tono de horror sagrado que sólo puede emplear una vieja dama cuando le ofrecen fría su tacita de té : « Demasiado tarde, demasiado tarde » ». (*Derrumbe*, p. 102-103). Le franc-parler avec lequel s'exprime le narrateur prête à rire ou à sourire. Il prend souvent sa source dans des thèmes sexuels, comme nous venons de le constater, ou dans des motifs scatologiques. La relation que l'humour permet de tisser entre le narrateur et le lecteur est une relation fragile car il arrive que l'humour ne fonctionne pas, qu'il ne trouve pas d'écho chez le lecteur. L'humour basé sur des motifs scatologiques est une forme d'humour particulière qui peut ne pas avoir l'effet escompté chez le lecteur. Néanmoins, la diversité des formes d'humour permet de capter un large public et donne à la narration une dynamique, et un rythme plus soutenu.

L'humour par le biais de la déformation ne touche pas que la forme. La déformation tend à se propager dans le traitement des personnages dont le narrateur, pour produire un effet comique, a forcé le trait descriptif. En effet, quand le narrateur orphelin de *Derrumbe* revient

²⁰² *Ibid.*, p. 25.

sur un épisode de son enfance, il le fait par le biais d'une description humoristique qui va caractériser sa famille adoptive. Cette description déformante s'enrichit d'une anecdote savoureuse sur le thème du départ en vacances. Cette anecdote commence par la description familiale :

Nací, viví y me crié en el Partido de San Martín, frente a la ruta 8, en el marco de una familia de carácter predominantemente depresivo. Idiotas babeantes, feos, estúpidos, sicóticos y sicópatas, tenderos de mierda, gordos morfonos de esas porquerías grasosas, mezcla de piel de pollo y pan frito que habían importado desde sus exilios centroeuropeos, siempre encerrados revisando sus miserias, contando las tres monedas que habían juntado después de encorvarse durante larguísimas horas detrás del mostrador y que les permitirían irse, en la quincena más barata de la temporada veraniega, a alguna playa inmundada, fría y ventosa, del sur de la provincia de Buenos Aires. Pero ni siquiera terminaban haciéndolo. Ni siquiera podían llegar a la arena [...] (*Derrumbe*, p. 57-58)

Dans cette évocation qui caricature la famille adoptive, l'humour auquel le narrateur a recours témoigne de l'agressivité qu'il ressent pour cette famille, qu'il regarde d'un œil dédaigneux. Il s'opère un glissement dans le ton que le narrateur emploie, du ton moqueur et méprisant initial, vers un ton insultant. Pour cela, le narrateur a recours à la déformation dans la description des personnages, il n'épargne aucun détail, les personnages sont rabaissés par l'écriture, qui mêle les sensations visuelles aux sensations olfactives. Comme le précise Véronique Sternberg-Greiner, « le ridicule offre une image dégradée de l'humain, l'artiste comique rabaisse celui dont il se joue par la satire²⁰³ ». Le ton satirique du narrateur s'appuie sur des clichés pour enrichir le côté risible des personnages : gros, pauvres, idiots et pingres. Le projet de vacances est évoqué dans la narration, lui aussi de façon ridicule, puisque, comble de l'absurdité, ils n'arrivent jamais à destination.

Le glissement s'opère également au niveau de la description de la déformation qui peu à peu aboutit à l'immonde, les personnages devenant physiquement monstrueux :

Les daba asco de sí mismos (algo bueno tenían que tener), vergüenza ajena: sus carnes se derramaban en várices ramificadas, estrías como tajos, pozos de celulitis enormes como agujeros de vizcachera. (*Derrumbe*, p. 58)

Cette évocation tendrait vers le grotesque, qui « repose en grande partie sur la dégradation de l'humain. Une forme de « raideur » au sens bergsonien du terme, mais « qui ne se contente pas de ramener l'homme à une forme de mécanisme, temporairement et partiellement ; qui

²⁰³ *Ibid.*, p. 223.

met en cause de façon plus profonde, presque essentielle, sa dignité propre. Le grotesque naît lorsque l'homme n'est plus digne d'être homme, lorsqu'il est rabaissé au rang d'animalité²⁰⁴ » ». Dans le cas qui nous occupe, l'homme n'accède même pas au rang d'animalité mais à celui de monstruosité. La déformation du personnage passe par le grossissement de son corps qui est comme passé sous une loupe et perd ainsi toute forme humaine. La description de la famille adoptive laisse place à celle de la famille réelle qui s'est désunie dans la mort. La vraie famille n'échappe pas non plus à la plume humoristique du narrateur :

(él, un alto dirigente del Partido Comunista Argentino que fue llamado a la extinta URSS para participar de un Congreso sobre el Frente Único Antiimperialista en América Latina, por distracción se alió con la facción minoritaria, un puzzle liberal-trotskyista financiado por la CIA, y terminó sus días durante las purgas de Brezhnev; ella, una bailarina sublime que ardió en fuego y se consolidó en piedra caliza debido a la erupción inesperada de un volcán durante una función de gala en un teatro nicaragüense de los tiempos de Anastasio Somoza). ¡Cómo sufrimos, mi hermana y yo, ya huérfanos, cuando caímos en lo de esos subnormales! (*Derrumbe*, p. 59)

L'évocation de la vraie famille se fait entre parenthèses, comme pour ne pas contaminer les membres de la famille par la présence de la famille adoptive. La parenthèse représente symboliquement une frontière graphique, une séparation formelle qui indique la différence de traitement entre ces deux familles aux yeux du narrateur. Le traitement est également humoristique, mais il ne s'attaque pas directement aux parents, il s'agit d'un comique basé sur la situation qui permet de tourner en dérision la mort des parents. La dérision est « une forme de comique sans joie, dont le sens importe plus que l'effet²⁰⁵ ». De plus, le narrateur ajoute à la fin de cette évocation une originalité en créant, comme nous l'avons vu précédemment, un mot qui s'adapte à ses désirs d'écriture, et rend compte de son regard comique sur la situation qu'il revit de façon rétrospective.

La description s'efface pour que l'anecdote puisse envahir l'espace narratif. Le ridicule et le grotesque vont alors gagner la narration pour le plus grand plaisir du lecteur, pour qui les départs en vacances renvoient à un vécu. La perception va là encore jouer un rôle décisif, notre réception du monde et du roman conditionne le caractère comique d'une situation. Le comique est accentué par la présence des surnoms des membres de la famille, qui tendent à les ridiculiser. Nous constatons que le comique du narrateur dans cette scène vient

²⁰⁴ *Ibid.*, p. 76.

²⁰⁵ *Ibid.*, p. 223.

de la perception de ses années d'enfance au moment où il écrit. À cette perception actuelle vient s'ajouter un regard enfantin. À certains moments, le lecteur a l'impression de voir la scène à travers les yeux de l'enfant que le narrateur était à cette époque. Les yeux restituent un comique visuel qui lui aussi se nourrit de déformations, d'hyperboles et d'extravagances comme le souligne le passage qui suit et que nous reproduisons dans son intégralité. Ce comique visuel se déploie tout au long de ce passage et nous donne l'impression d'assister à une comédie cinématographique :

Apenas ponía la primera, Bernardo se convertía en un tirano. Le gritaba al resto de los conductores, que por supuesto lo pasaban de a uno o en caravana, porque manejaba a una velocidad bajísima, producto de su incapacidad casi absoluta para establecer las relaciones de tiempo y distancia que permiten acelerar, frenar, doblar, y detenerse. Poner un cambio le exigía un esfuerzo intelectual tan abrumador, que le impedía ocuparse al mismo tiempo del control del volante, por lo que, en general, cada variación de la velocidad era seguida de un desvío en la dirección, una inclinación a salirse de la ruta y volcar en la banquina, movimiento que era evitado a último momento por el chillido de Sonia. Entonces Bernardo, espantado por la inminencia de esa catástrofe que únicamente él no había advertido, clavaba los frenos. Todos nos íbamos hacia delante, volábamos al asiento delantero, con riesgo de incrustarnos contra el parabrisas, mientras la fila de autos nos fulminaba a bocinazos. [...] Bernardo se entretenía un rato más, con sus aullidos impregnaba de saliva la parte interior del parabrisas, tenía un problema en el frenillo y no manejaba la lengua, la arrastraba como una víbora muerta por la cavidad bucal, no podía hablar sin escupir a sus interlocutores, y después, cuando se había descargado bien, miraba para adelante, decía: ¿Qué pasa, stá lloviendo ahora?, y arrancaba.

Y sí, además de todo, ese día sí llovía. (*Derrumbe*, p. 61-63)

L'enfance est propice au rire, le regard que le narrateur porte sur la scène transforme tout ce qu'il voit, et le retranscrit sous un angle comique, ce qui introduit un effet comique général. Cet effet se diffuse grâce à la perception du personnage combinée à une écriture rétrospective qui crée une *mimésis* comique. Le lecteur a l'impression que ce comique du réel ne nécessite aucune exposition supplémentaire de la part du narrateur, que la situation parle d'elle-même. Mais le narrateur fait en sorte que l'attention du lecteur se fixe sur le côté ridicule de la scène. Comme le précise Véronique Sternberg-Greiner, « c'est à la voix narrative que sont attribuables tous les effets de comique d'un récit ou d'une description²⁰⁶ ». Le comique naît d'un véritable travail sur le discours car la naturalité avec laquelle le lecteur reçoit le texte révèle le génie du narrateur. Outre le recours à une *mimésis* comique, le glissement vers le rire se fait par petites touches, par de petits détails qui préparent le lecteur à la chute qui promet

²⁰⁶ *Ibid.*, p. 25.

dans la narration d'être savoureuse. Le lecteur s'attend à un apogée final, l'auteur le prépare d'abord en évoquant la façon de conduire de Bernardo et son manque de sens de l'orientation, ensuite en précisant qu'il pleut, et enfin en évoquant le motif de la vache comme point de repère géographique : « Así que aquel viernes en que salimos de vacaciones, Bernardo sabía que la primera parte del recorrido –Mosconi derecho – era parte de la rutina, y que al llegar a la esquina de Nazca tenía que doblar a la izquierda, bordeando la vaca [...] » (*Derrumbe*, p. 64-65).

Le suspense que ce chemin crée alimente une attente du lecteur. L'humour s'installe également dans la répétition, autre levier comique. Le lecteur devine que le scénario se répète chaque année, sans altération. Pour Hans Robert Jauss, « l'œuvre se rapporte du simple « art culinaire », du simple divertissement²⁰⁷ » car elle tend à combler les attentes du lectorat. En ce sens, la chute de l'histoire satisfait nos espérances, puisque la fin est une apothéose humoristique, le point de repère géographique étant devenu un point de déroute :

Como fuese, ese viernes llovía tanto que desde temprano los dueños de la talabartería metieron a la vaca dentro del local y cerraron el negocio. ¿Quién iba a salir de compras con semejante diluvio? La vaca se quedó adentro, bien acompañada de un montón de porquerías de cuero, largando ese olor asqueroso a bestia húmeda, y Bernardo, al no verla en su lugar de costumbre, en vez de doblar por Nazca siguió derecho, buscando infinitamente una vaca que ya no estaba y a la cual de hecho olvidó por no verla. El recorrido terminó al atardecer en un bar de pueblo de San Pedro. (*Derrumbe*, p. 66).

Le pathétisme tant des personnages que de la situation est propice à l'humour. L'épisode se distingue également du reste de la narration par son caractère romanesque amené par l'humour qui donne du rythme au texte. Le lecteur se laisse entraîner dans ce monde comique, les phrases sont courtes, l'enchaînement rapide et la réception ne présente pas d'écart entre l'horizon d'attente du lecteur et la narration. Cette traversée grotesque de la ville fait écho à la traversée épique parodique du narrateur cul-de-jatte à la fin du livre. Les deux scènes développent un comique dont l'aspect visuel est important. L'humour sert de masque, il cache le drame familial, la perte des parents et l'adoption du narrateur et de sa sœur par une famille qui ne leur convient pas. L'humour sert également à dissimuler l'auteur puisque ce dernier confie lors d'une entrevue s'être inspiré des membres de sa famille pour les descriptions, de même que d'une anecdote familiale, puisque sur le chemin des vacances, la vache était en fait un cheval :

²⁰⁷ JAUSS Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, Collection « Tel », 1978, p. 53.

Daniel Guebel : En el relato de *Derrumbe*, de la visita a Mar de Ajo, la anécdota de la vaca es cierta, pero era un caballo. [...] Hay una parte de la familia de mi madre que son como cretinos, semicretinos, idiotas, estúpidos. [...] El resto del relato es un invento²⁰⁸.

Le regard rétrospectif que pose Daniel Guebel par le biais de son narrateur sur le départ en vacances rappelle celui d'Alan Pauls dans *La vida descalza*²⁰⁹. Quand la nostalgie de l'enfance et le bonheur inondent la prose de Pauls, c'est au contraire l'horreur qui se dégage des souvenirs de vacances ici tournés en dérision. Ce départ en vacances pourrait alors se lire comme une parodie du récit d'Alan Paul²¹⁰, une anti-thèse de ce roman très autobiographique. Le composant autobiographique révèle cette distance entre les deux auteurs, par ailleurs amis, que Daniel Guebel souligne également lors d'un entretien informel :

Karen Cervera: Alan Pauls habla perfectamente francés.

Daniel Guebel: Sí, Pauls fue al liceo franco-argentino

Karen Cervera: ¿Y tú no fuiste?

Daniel Guebel: Mira, hay una diferencia entre Alan y yo. Yo siempre supe que iba a ser escritor, Alan más o menos lo mismo. Alan lo mandaron al liceo franco-argentino que corresponde a una idea de la cultura francesa un poco caduca en Argentina pero funcional, muy útil, un muy buen liceo, muy buena formación, muy buenos compañeros, la mejor literatura posible y un idioma del primer mundo.

A mí... me mandaron a un colegio judío de provincia donde no aprendí nada, que no me sirvió para nada. ¡Por lo tanto estoy perdido para Europa! Alan lo mandaron a un buen liceo y era buen alumno, yo en un pésimo colegio y era pésimo alumno. [...] Soy un verdadero autodidacta. Lo poco que aprendí lo aprendí solo. Alan tiene una disposición que es la del muy buen alumno que después puede ser un excelente profesor. Yo no puedo dar una conferencia sobre nada. Puedo hablar mucho si me preguntan sobre lo que hago pero no podría armar un programa de literatura. Bueno tampoco lo intenté²¹¹.

L'opposition à laquelle procède Daniel Guebel va jusqu'à la symétrie. En effet, Alan Pauls apparaît comme la stricte inversion de Daniel Guebel. Tous deux s'appêtent à embrasser une carrière littéraire mais l'un, catholique, fréquente le prestigieux établissement franco-argentin et côtoie la bourgeoisie argentine, quand l'autre, de confession juive, fréquente

²⁰⁸ Entretien personnel avec Daniel Guebel et reproduit partiellement avec l'autorisation de l'auteur, mai 2011.

²⁰⁹ PAULS Alan, *La vie pieds nus*, Paris, Christian Bourgois Éditeur, 2007.

²¹⁰ Bien que l'auteur s'en défende. Par ailleurs, la mise en perspective dans deux textes l'a fait par la suite envisager cette possibilité qu'il n'a pourtant pas souhaitée.

²¹¹ Entretien personnel avec Daniel Guebel et reproduit partiellement avec l'autorisation de l'auteur, mai 2011.

l'établissement provincial. Pauls apprend et est imprégné dès son plus jeune âge de culture française alors que Daniel Guebel s'avoue autodidacte.

Les personnages dans les romans dont l'apport autobiographique est clair, comme dans *Derrumbe*, *Mis escritores muertos* ou encore *El día feliz en la vida de Charlie Feiling* sont porteurs de cette dévalorisation qui contamine la fiction et se conclut, comme vu précédemment, par la négation du personnage, son sacrifice au profit de la forme. Dans *Derrumbe*, le déterminisme paternel conditionne les actions du personnage qui, se croyant un écrivain raté ne veut pas faire subir le même sort à sa fille et disparaît de sa vie. Martín Kohan parle des personnages de Daniel Guebel comme des antihéros reflets de leur auteur :

La figuración del escritor no es una figuración en clave intelectual, no es una figuración en clave literaria, sino que es una conversión a un personaje un poco ridiculizado, o por lo menos caricaturizado y no caricaturizado como escritor: un antihéroe. Primero se lo despoja de los signos, no sé, no es el modo en que aparecen escritores en la literatura de Vilas-Matas, que aparecen en tanto que escritores, aparecen sean escritores o no, en otra clave que me parece que lo disminuye si uno piensa en alguna mitología solemne del escritor como alguien importante. [...] A mí me parece que hay algo que tiene él mismo muy a menudo que es una especie de autoevaluación, yo he fracasado y él también habla públicamente de él así²¹².

Les personnages de Daniel Guebel sont fidèles à cette image que l'auteur construit de lui, mélange de stratégie de communication et d'apport autobiographique. Cette dévalorisation dévoile, dans une mesure qui n'est pas quantifiable, des aspects de la personnalité de l'auteur que ce dernier met en avant lorsqu'il se définit par opposition à Alan Pauls. Cette culture juive, mise également en avant par Martín Kohan, juif également, semble influencer l'auteur et avoir un lien avec ce déterminisme²¹³. De plus, la dévalorisation ne passe pas par une critique de son œuvre mais plutôt par le constat de l'auteur face à une absence de reconnaissance. Cette absence se dévoile également dans le passage cité précédemment, puisqu'il se plaint de ne pouvoir accéder à l'Europe grâce à la traduction de ses œuvres. Par un effet de miroir, l'image publique de l'écrivain coïncide avec celle qui inonde ses textes et fixe les traits de ses personnages principaux quand ceux-ci exercent la profession d'écrivain :

Pero en un caso como el de Guebel, el juego de la autoficción rompe lo de adentro y de afuera porque dice lo mismo adentro y afuera. Su autorepresentación

²¹² Entretien personnel avec Martín Kohan et reproduit partiellement avec l'autorisation de l'auteur, mai 2011.

²¹³ La question religieuse n'est pas anecdotique pour Daniel Guebel qui, au cours de l'entretien, m'a demandé très vite si j'étais de confession catholique.

coincide en los textos y afuera aunque en la literatura siempre pasan otras cosas, pero me parece que coincide²¹⁴.

La jonction entre la sphère publique et la sphère littéraire se dévoile remarquablement dans son utilisation de l'humour, force du langage qui renforce cette image créée par l'auteur. Cette veine comico-autobiographique s'installe dans *Derrumbe*, puis se prolonge hors du roman en tissant un lien entre le texte et le hors-texte. Le romanesque semble intrinsèquement lié au roman. Cependant, Roland Barthes rêvait à un « romanesque sans le roman ». L'autofiction permet, par son caractère hybride, une approche partielle de cet idéal. Nous nous proposons de présenter deux versions possibles d'un romanesque porté par l'humour hors des frontières du roman.

2. L'humour ou la possibilité d'un « romanesque sans le roman »

a) Cas d'un article de presse : De cómo ganar premios²¹⁵

Le romanesque chez Daniel Guebel naît de la multiplication voire de l'imbrication des univers fictionnels, ce qui permet également le développement d'une pratique transgressive dans le sens où chaque univers narratif répond à un genre différent. De plus, par son œuvre, il tend à transgresser certains carcans littéraires. *Derrumbe* en est le meilleur exemple, par l'illusion d'une écriture simultanée d'une part, qui lui donne l'allure d'un blog personnel, et d'autre part par le prolongement du roman hors de son format traditionnel. Le roman semble se prolonger dans un article qui pourrait se lire comme la genèse, ou pourquoi pas la suite du roman. Dans cet article, Daniel Guebel revient sur la soirée de remise des prix du concours Clarín où on lui a décerné le second prix pour son roman *Aniquilación*.

Le genre tend à être questionné dans les littératures actuelles, il devient un espace de création et d'innovation, comme en témoigne la transgénéricité croissante chez les auteurs contemporains. Le genre du roman n'échappe pas à cette effervescence, qui n'est pas nouvelle. Ce désir à la fois de remise en question, de métissage et de dépassement marque toute la littérature, mais se nourrit dans les littératures actuelles d'un outil révolutionnaire : internet. Son apparition a transformé nos modes de communication et notre accès à l'information. Il a fait irruption dans tous les domaines y compris dans la littérature. Ainsi, nous constatons que de nombreux écrivains possèdent un blog (Daniel Link, Paulo Coelho,

²¹⁴ Entretien personnel avec Martín Kohan et reproduit partiellement avec l'autorisation de l'auteur, mai 2011

²¹⁵ L'article se trouve en annexe 5, p. 335.

Eduardo Berti, parmi d'autres) et qu'ils y pratiquent pour la plupart une écriture brève, instantanée et quotidienne. La littérature quitte donc son espace littéraire ancestral, le livre, pour se diffuser plus largement. Ce faisant elle explose et se répand, traversant les réseaux, et multipliant la figure de l'auteur (blogs d'écrivain, facebook, twitter, page web de l'auteur, etc.). Tous les auteurs n'adhèrent pas à ce que certains considèrent être un effet de mode ou à ces procédés d'écriture que d'autres n'associent pas à de la littérature, comme c'est le cas pour Daniel Guebel, Sergio Bizzio ou encore Alan Pauls. Sortir la fiction de son espace semble pourtant un défi passionnant auquel Daniel Guebel va répondre de manière originale. En effet, Daniel Guebel est journaliste et à ce titre, il publie des articles en ligne pour différentes revues²¹⁶. C'est pourquoi il va utiliser cet espace de publication journalistique et lui insuffler le romanesque qui va conférer à l'article – entre prose journalistique et fiction romanesque – une dimension nouvelle. L'article offre d'ailleurs un espace propice puisque de nature référentielle, il convient parfaitement au dessein autofictionnel de notre auteur. Cet article, intitulé « De cómo ganar premios » est paru dans le supplément culturel du journal *La Nación*. Il s'agit de la chronique intime de la remise du prix Clarín vécue par Daniel Guebel. L'auteur nous raconte, non sans humour, cette soirée spéciale qui, par le ton employé rappelle son roman *Derrumbe*, savoureux mélange d'ironie et d'humour bercé par l'amour et l'émotion, très exacerbés, quasi caricaturaux, qui transparaissent entre un père et une fille. D'autres références et thématiques viennent d'ailleurs renforcer cette similitude. De plus, il est intéressant de signaler l'écriture quasi simultanée de cet article et du roman. En effet, l'article est paru le 30 octobre 2006 et *Derrumbe*, dont l'intrigue commence le 26 décembre « Ayer fue Navidad » (*Incipit*), a été publié en 2007. En ce sens, on pourrait imaginer que l'article serait un fragment du roman ou qu'il pourrait constituer sa genèse, si nous nous basons sur les dates de publications.

En outre, une lecture croisée du roman et de cet article permet de constater de nombreuses similitudes. D'emblée, le ton autobiographique nous rappelle *Derrumbe*, à la différence près que l'article, texte référentiel, ne peut dissimuler la figure auctoriale qui apparaît alors au grand jour. Nul doute ici quant à l'identité de l'écrivain et du narrateur qui signe son article et parle à la première personne. Le pacte nominal – si tant est qu'il existe dans un article de presse – est respecté et exposé. Cependant, Daniel Guebel nous offre la même version de lui-même que dans *Derrumbe*, sarcastique, plein d'humour et de tendresse,

²¹⁶Nous pouvons signaler qu'il a également publié une nouvelle en ligne intitulé « Día de circo ». GUEBEL Daniel, *Día de circo*, *op.cit.*

en somme un personnage qui partage avec l'auteur de nombreux biographèmes mais dont le récit est purement romanesque. Ce romanesque est porté par le ton, qui joue un rôle décisif. Dans l'article nous retrouvons la même palette de tons et de formes humoristiques que dans *Derrumbe*. Le caractère comique du récit laisse entrevoir l'auteur dont on reconnaît le style. Il dévoile également le lien entre l'article et le roman qui développe une même ambiance. Le comique chez Daniel Guebel sert souvent à masquer la critique ou l'aspect dramatique de la situation que l'auteur choisit de restituer par une écriture qui prête à rire.

Le style d'énonciation de Daniel Guebel, très direct, que ce soit dans cet article ou dans le roman, permet le développement d'un humour basé sur des traits d'oralité et l'alternance entre différents niveaux de langue – on aura noté les quelques expressions conservées en latin dans l'article. Le narrateur dans les deux cas mâche rarement ses mots, s'exprime spontanément, ce qui est moins surprenant dans un article de presse, et donne l'impression que se noue une certaine complicité entre lui et son lecteur. Un vrai plaisir de lecture transporte le lecteur d'autant que dans les deux écrits, ce dernier a l'impression de pénétrer dans une zone d'intimité. Les traits d'oralité sont nombreux et permettent de mieux apprécier les pensées de l'auteur : « Desde que dejé de ganar premios – a inicios de la década del 90, debut y despedida – casi prescindí de mandar mis novelas a los concursos²¹⁷ ».

L'insertion du détail entre tirets permet à l'auteur de se tourner en dérision. D'emblée, il donne le ton, plante le décor, en se dénigrant et se présentant comme un auteur raté. La dérision est « une forme de comique sans joie, dont le sens importe plus que l'effet²¹⁸ ». Ce ton se diffuse dans l'ensemble de l'article et renvoie également au roman. Cette présentation sert d'amorce à la suite de l'article qui va explorer, avec de plus en plus d'intensité, la palette des tons humoristiques. En effet, l'article se poursuit sur une violente critique. Tout comme dans *Derrumbe*, le narrateur nous expose ses griefs contre le système du marketing littéraire et contre bon nombre de ses contemporains qu'il juge sans mérite, contrairement à lui. De nouveau, le lecteur retrouvera la critique des maisons d'édition, qui dans l'article passe par celle des prix octroyés lors de concours :

Los premios son meras operaciones de marketing, mediante las cuales empresas e instituciones se premian a sí mismas eligiendo en el océano del mercado los

²¹⁷ GUEBEL Daniel, «De cómo ganar premios» [en ligne], *Perfil*, 30 octobre 2006. Disponible sur <http://www.perfil.com/contenidos/2006/10/30/noticia_0036.html> [consulté le 23 avril 2015].

²¹⁸ STERNBERG-GREINER Véronique, *Le Comique, op.cit.*, p. 223.

productos o personas que mejor los representan. Es decir, no la literatura misma sino su simulacro, su representación social más conveniente²¹⁹.

Dans ce cas, la critique ne prend même pas la peine de se dissimuler sous le masque de l'humour, le ton est franchement satirique. Le narrateur attaque fréquemment, entre autres, la société capitaliste, la religion ainsi que le vedettariat des écrivains. La désillusion et la déception l'emportent sur le rire. Cette critique acerbe de l'aspect mercantile de sa profession qui nuit à la littérature est pourtant contredite par sa participation au concours et par sa joie de découvrir qu'il est parmi les finalistes. L'écrivain raté qu'il peint pourrait alors en fait dissimuler l'écrivain souffrant d'un désir de reconnaissance non assouvi :

Sabía que estaba rozando ciertas «zonas prohibidas» de la intimidad del escritor: la ambición, el deseo de reconocimiento, la competencia, el egoísmo, la envidia, la zona basura de la intimidad de un escritor²²⁰.

Mêlant critiques et confessions, le personnage se conçoit dans un double mouvement de nullité et de génie, ce qui renvoie à *Derrumbe*, comme nous l'avons vu précédemment. De même, le narrateur se plaint de son manque de succès, ce qui transparaît également dans l'article « tal vez, los libros que estoy escribiendo para el mejor de los futuros podrían ser apreciados en este presente ». Dans *Derrumbe*, nous pouvons lire « Soy un escritor fracasado, eso ya se sabe » (*Derrumbe*, p. 12) ou encore « A cambio yo... Yo, que escribo para todos, no soy leído por nadie » (*Derrumbe*, p. 16). Il se démystifie, tout comme il démystifie le monde littéraire. Cependant, il ne peut être qu'un écrivain raté, puisque c'est la voie de tout bon écrivain « Cuando mejor un escritor, peores sus perspectivas ». Le lecteur comprend alors que pour être un bon écrivain il faut être un écrivain raté et souffrir de ce manque de reconnaissance, ce qui expliquerait le balancement entre nullité et génie qui caractérise l'auteur. Dans l'article, ce double mouvement se perçoit également : « Meses más tarde, mi seudónimo y el título de mi libro aparecieron en la lista de finalistas del diario. De inmediato, me convencí de que sería el ganador: desde ya, mi novela era extraordinaria ». Ce passage, extrait de l'article, montre que le narrateur croit en ses chances de remporter le premier prix une fois sélectionné, ce qui montre que l'envoi initial s'était fait sans illusion. De même, l'utilisation du verbe pronominal « convencerse » montre bien que le degré de conviction est faible, d'où l'emploi du conditionnel par la suite qui insiste sur l'incertitude face à la probabilité qu'il soit le vainqueur. Pourtant, il précise qu'il a mis toutes les chances de son

²¹⁹ GUEBEL Daniel, *De cómo ganar...*, op.cit.

²²⁰ FRIERA Silvina, *Daniel Guebel y las ideas...*, op.cit.

côté en envoyant son texte sous un pseudonyme féminin, montrant au passage une pointe de misogynie :

Y mandé un original y firmé con seudónimo de mujer, ya que en el Premio Clarín ganan casi siempre mujeres, y el 75 por ciento de las lectoras son mujeres y dos de los tres miembros del jurado son hombres a los que les gustan las mujeres²²¹.

Le pseudonyme féminin sert à dissimuler l'auteur, à tromper le jury et reflète une fois encore la conception stéréotypée que l'auteur a des concours littéraires. Cette opinion oscille entre le comique et la dénonciation puisqu'elle révèle, non sans critique, un système qui paraît préétabli. En ce sens, Daniel Guebel, en croyant pouvoir déjouer le système, devient aux yeux du lecteur une figure risible, comme le confirmera la suite de l'article. D'ailleurs, le protagoniste se convainc, malgré les éléments qu'il énonce et qui tendent à démontrer le contraire, qu'il peut gagner ce prix : « se anunció que la la revista ñ iba a otorgar un premio a la trayectoria : me decidí adivinar, un pequeño juego. Si acertaba el nombre de este ganador, el premio de la novela era mío. [...] Entonces me adelanté: « Roberto Fontanarrosa ». El locutor ídem. ¡Había ganado el premio²²²!».

De plus, ce que les deux narrateurs ont en commun, c'est aussi leur marginalité, au sein du récit dans *Derrumbe*, où le personnage se met en marge pour ne pas imposer à sa fille l'influence du déterminisme, et pendant la cérémonie pour Daniel Guebel. En effet, l'auteur apparaît tout d'abord en marge de la littérature actuelle dans laquelle il ne se reconnaît pas. L'ironie réside bien sûr dans le fait qu'il participe à un concours alors que son article commence par les exécrer. Il est également en marge de la cérémonie, d'abord spatialement, « como la celebración apuntaba a la larga, me fui al bar dispuesto a seguir la transmisión por TN », puis physiquement, « ¿Tres, cuatro copas de champagne, más una copita de vino? No las sentí », et enfin en marge de la réalité puisqu'il pense recevoir le premier prix alors qu'on lui remet le troisième prix.

Un compte à rebours structure l'article: « Y mandé un original y firmé con seudónimo », « Meses más tarde », « Veinticuatro horas antes de la entrega del premio », « el evento era en el gran salón del MALBA », « Luego de esa entrega, según mis cálculos, aún faltaría una hora ». L'article développe une sorte de scénographie dont la représentation dépend en grande partie de ce découpage séquentiel. Celui-ci dégage une intensité romanesque qui ne fait que s'accroître au fil de la lecture. Une exaltation de l'auteur qui se

²²¹ GUEBEL Daniel, *De cómo ganar...*, op.cit.

²²² *Ibidem*.

répand dans la prose mais aussi chez le lecteur. Le récit, cadencé, semble imiter les battements du cœur qui, à l'annonce du nom de l'auteur, va s'emballer et nous entraîner dans cette frénésie :

Luego de esa entrega, según mis cálculos, aún faltaría una hora. No prestaba más que una atención incidental. Conversaba con una editora. En la pantalla seguían hablando. De pronto, los hechos se precipitaron. En medio de una frase, escucho que el locutor dice: «...el premio es para *Aniquilación*, de Daniel Guebel ». ¡Era obvio! ¡Habían inventado el nombre de una ganadora para que mi apellido resplandeciera en el final! Voy volando hacia la sala, abro la puerta, la gente gira hacia mí, me empiezan a saludar, a aplaudir, a abrazar y besar²²³.

Ce compte à rebours fait partie d'un ensemble de procédés romanesques qui tendent à amplifier l'effet comique final. En effet, il est secondé par la description du lieu dont on précise le luxe, mais également la préparation de l'auteur en vue de la cérémonie : « No me compré el saco de lino que me había prometido, y de hecho me puse una camisa blanca, que rebota la luz : yo no era para cámaras y flashes ». Cette description rappelle la critique faite par le narrateur de *Derrumbe* des auteurs vedettes qui écrivent pour être photographiés « ¡Como si un escritor, un escritor de verdad – alguien como yo – hubiese escrito alguna vez para ser fotografiado! » (*Derrumbe*, p. 15-16). Le personnage s'écarte donc de ce vedettariat de façon temporaire puisque par la suite, il trouvera un certain plaisir à être le centre de l'admiration d'autrui.

De plus, l'apogée humoristique finale s'appuie sur une démythification de l'auteur. Le franc-parler avec lequel il s'exprime prête à rire ou à sourire. Il prend souvent sa source dans des thématiques sexuelles dans ses œuvres en prose (*Derrumbe*) ou, comme c'est le cas ici, son rapport avec la réalité (*El día feliz...*, *Derrumbe*). L'ennui pousse le personnage vers le bar où il va se réfugier dans l'alcool :

Como la celebración apuntaba a larga, me fui al bar del lugar, dispuesto a seguir la transmisión por TN y a entornarme para enfrentar lo que viniera. ¿Tres, cuatro copas de champagne y una copita de vino? Ni las sentí²²⁴.

De nouveau, l'humour fait irruption quand le personnage essaye de minimiser, par l'utilisation du suffixe *-ita*, sa consommation d'alcool. Comme nous l'avons souligné, l'auteur reste en marge de l'événement et préfère suivre la retransmission plutôt que de participer à la cérémonie qui se déroule pourtant à quelques mètres de lui. L'attitude du personnage participe à la vision qu'il crée de lui, auteur raté et démystifié.

²²³ *Ibidem*.

²²⁴ *Ibidem*.

Cependant, ce portrait va être contrarié quand soudain, alors qu'il ne prêtait qu'une attention lointaine à la cérémonie, son nom émerge du discours du présentateur. La description s'efface pour que le gag puisse envahir l'espace de l'article. Le ridicule et la grandiloquence du narrateur, sous les feux des projecteurs, vont alors gagner la narration pour le plus grand plaisir du lecteur. La distraction de Daniel Guebel permet au gag de fonctionner et à l'humour de s'installer. Dans ce sens, Véronique Sternberg-Greiner précise dans son ouvrage consacré au comique que « le comique, comme le rire qui en est la manifestation, est le fruit d'une relation étroite entre un objet risible et un sujet riant²²⁵ ». En effet, le comique qui émane de cette situation se fonde en grande partie sur la relation que le lecteur entretient avec le protagoniste.

La perspective autofictionnelle permet sagement à l'auteur de se distancier de lui-même en créant une figure/ personnage qu'il peut maltraiter, humilier, tourner en dérision. Elle permet au lecteur de se délecter d'une lecture autobiographique rehaussée par l'aspect fictionnel qui, dans cet article, se fonde sur l'humour. Le comique comme le romanesque tissent un lien étroit avec le récepteur. De même, la perception va jouer un rôle décisif, or dans ce cas, cette perception est faussée par le quiproquo. Le rire est alors garanti, assuré par un auteur qui réagit démesurément et se répand en remerciements et témoignages d'amour devant ses pairs à l'annonce d'un prix qu'il pense être le premier prix. L'auteur pense en effet, à tort, qu'il vient de remporter le premier prix. Ainsi, il est transporté par une joie qui gomme toutes les critiques faites auparavant « me empiezan a saludar, a aplaudir, a abrazar y besar. El mismo fenómeno que me parece detestable en la entrega de los Oscar y los Martín Fierro ahora asume un carácter delicioso, reivindicatorio, festivo²²⁶ ». Le regard que le protagoniste porte sur la scène transforme – pour ne pas dire déforme – tout ce qu'il voit et le retranscrit sous un angle comique. Le lecteur a l'impression que ce comique se passe de toute surexposition puisque le quiproquo suffit à transformer toute la scène.

Cependant, le narrateur fait en sorte que l'attention du lecteur se fixe sur le côté ridicule de la scène, de même qu'il travaille à amener progressivement l'annonce finale du quiproquo. Comme le précise Véronique Sternberg-Greiner, « c'est à la voix narrative que sont attribuables tous les effets de comique d'un récit ou d'une description²²⁷ ». Le glissement vers le rire se fait par petites touches, par de petits détails qui préparent le lecteur au gag qui

²²⁵ STERNBERG-GREINER Véronique, *Le Comique, op.cit.*, p. 16.

²²⁶ GUEBEL Daniel, *De cómo ganar...*, *op.cit.*

²²⁷ STERNBERG-GREINER Véronique, *Le Comique, op.cit.*, p. 25.

promet d'être savoureux. Le lecteur s'attend donc à une apothéose humoristique.... la découverte par Daniel Guebel du quiproquo. Une attente, un suspense s'imisce, la lecture s'intensifie pour toucher enfin le délicieux moment promis dès le début du malentendu. Le gag est assuré et le ton humoristique rehaussé par une description du personnage aux prises avec le ridicule, tant sa grandiloquence et sa pédanterie sont mises en avant contrastant avec sa description alors qu'il se rend compte de son erreur et de son comportement disproportionné par rapport à la récompense attribuée :

« Felicidades. ¿Cómo te sentís habiendo obtenido la segunda mención? » « ¿Cómo? », le digo. « ¿Qué decís, nena? ¡Yo gané el premio! ». « No », me dice, « fijate en la plaqueta ». Abro la cajita azul. Efectivamente. « Bueno », me dice la periodista, « Es muy importante. Hagamos la nota ». « No, por favor...Es un bochorno. No lo puedo creer. ¡Creí que había ganado, agradecí el premio, lo dediqué. Es una pesadilla, una cámara oculta del programa de Tinelli! » Me voy, la dejo con el micrófono encendido. El papelón es universal, me voy disgregando mientras avanzo²²⁸.

Hilarant retour à une réalité cruelle qui fait du protagoniste la victime de notre rire. L'apothéose finale, que l'auteur a pourtant ménagée tout le texte dans le but de garantir son effet auprès du lecteur, se retourne contre lui²²⁹. Le revers que subit l'auteur, persuadé d'avoir gagné, et son incrédulité face à la situation se poursuivent sur un ton plus grave puisque, furieux de ce quiproquo, il se dénigre : « Soy un farsante, un impostor patético, vi las luces y entré a una fiesta que nunca me estuvo destinada. En las pantallas se ve a la ganadora, que sonríe y agradece y dice que es muy tímida²³⁰... ». Le protagoniste s'en prend à lui-même pendant que, sur un même plan, se superpose l'image de la gagnante qui, comme il l'avait annoncé précédemment dans l'article, est une femme, jeune talent (l'article précise qu'elle est de quinze ans sa cadette). D'ailleurs, le personnage dissimule à peine son mépris en précisant qu'elle avoue être timide, adjectif qui résonne comme un cliché pour le narrateur. Le comique laisse peu à peu place à l'empathie pour cet homme qui, ayant voulu croire à la reconnaissance de son travail, se convertit en victime de cette comédie éditoriale.

Finalement, Ana, tout comme dans *Derrumbe*, clôt le récit par l'aura enfantine qu'elle dégage et qui inonde la prose. Elle a le pouvoir de ramener son père vers elle, vers l'essentiel : « Mi hija tiende el puente de plata con la vida » (*Derrumbe*, p. 23). Le lecteur avait déjà, par

²²⁸ GUEBEL Daniel, *De cómo ganar...*, *op.cit.*

²²⁹ Ce retournement dresse un parallèle avec la nouvelle, « Día de circo » publiée sur internet, dans laquelle le personnage, dont l'assimilation à l'auteur est renforcée par des biographèmes, devient la risée de son auditoire. L'humour opère un glissement vers le pathétisme et vers le tragique, le personnage subissant les railleries et le regard paternel désapprobateur.

²³⁰ GUEBEL Daniel, *De cómo ganar...*, *op.cit.*

petites touches, été averti de la présence d'Ana dans la narration puisqu'on sait qu'elle suit également la cérémonie chez ses grands-parents. Sa présence se fait plus concrète à la fin de l'article :

Llego al hall, todos me saludan y felicitan. No entiendo. ¡Me ganó una escritora inédita, quince años menor que yo, justo cuando creía...! Empieza a sonar mi celular. Es mi hija. Su vocecita tiembla de alegría. Me dice que me vio en televisión y que ganó el premio que le había prometido, y yo le digo que es suyo, sólo suyo, el premio que fui a buscar para ella, y ella me pregunta si se lo voy a regalar, y yo le digo que sí, es para que lo tenga en el cuarto de su casa. ¿Viste qué linda la cajita negra donde está la medalla, el premio?» le digo. Entonces me dice «Es azul papá». «Es cierto, es azul». Y veo que el azul de la caja es un azul de una belleza inesperada, que se eleva por encima de todos los simulacros. Ana me pregunta si mañana puede llevar el premio para mostrárselo a sus amiguitos del jardín, y yo le digo que sí, todos los días que quiera, durante toda la vida²³¹.

Si *Derrumbe* chute dans un abîme délirant, cet article dessine un mouvement inverse : le narrateur excelle ici autant dans le comique que dans l'émotion. Ce que le lecteur retient est cependant identique. Croisant les deux lectures, il assiste au sauvetage du narrateur. Ana reste l'élément moteur de la narration qu'elle irradie par sa présence. D'ailleurs, dans l'article, l'attendrissement final inonde tout le texte. De plus, il est accompagné par une photo de Daniel Guebel accompagné de sa fille Ana. Nul ne peut alors résister à cette explosion finale d'amour et de tendresse montrant un père et sa fille vêtue de rose et coiffée d'une couronne de fleurs. Dans l'article, Ana apparaît avec toute sa douceur enfantine, de même que le lecteur assiste au radoucissement de l'auteur que la fierté et l'émotion de sa fille rachètent aux yeux du lecteur moqueur ou de lui-même.

Le comique utilisé par le narrateur est alors porteur d'un paradoxe puisqu'il révèle à la fois la fragilité du personnage, son angoisse et sa joie. Le recours au comique permet d'inscrire une forme de romanesque dans cet article de facture référentielle, il permet de transgresser les limites de la prose journalistique en lui donnant une dimension romanesque qui en fait un texte hybride. L'autofiction sort du roman, elle conquiert d'autres espaces et installe l'auteur derrière chacun de ses écrits. Une omniprésence qui, dès lors que l'autofiction a été utilisée une fois, conditionne le lecteur à chercher désespérément l'ombre de l'auteur. L'autofiction transforme l'œuvre en archive romanesque qui renferme, à la vue ou cachés, des éléments biographiques. Elle permet, dans le cas de Daniel Guebel, de ne pas tomber dans le

²³¹ *Ibidem*.

pathétisme d'une confession, elle radoucit l'écriture tout comme l'humour qui agresse autant qu'il protège.

b) Cas de deux nouvelles : « Humo » et « Día de circo »

Dans « Humo²³² », nouvelle publiée dans le recueil *Buenos Aires, la ciudad como un plano*, Daniel Guebel se sert d'une anecdote familiale pour asseoir son récit qu'il rehausse par des descriptions mêlant, de la même façon que dans *Derrumbe*, monstruosité et comique :

Pertenezco a una familia compuesta por grandes fumadores. Una de las primeras actividades que arruinó los fines de semana de mi infancia era la visita dominical al domicilio de un pariente lejano que debido a sus excesos tabacales había sufrido primero una embolia y luego una trombosis, a consecuencia de la que debieron amputarle una pierna. En verano o en invierno, después de cada almuerzo siempre idéntico [...] nos subíamos al rastrojero y, tras abandonar la Capital, recorríamos el paisaje deprimente y en declive de los suburbios provincianos, y cuando parecíamos a punto de caernos del mundo entrábamos en Villa Maipú. Allí, después de atravesar los descampados – basura incendiándose en los matorrales, perros persiguiendo ratas –, llegábamos a lo de tío Humberto, que por supuesto nos esperaba en el palier de su horrible casa, fumando de lo más tranquilo a bordo de su silla de ruedas. Recuerdo la repugnancia que me producía ser alzado en brazos por ese mutilado que me echaba encima los miasmas pútridos de su aliento tabacal²³³.

Ce récit, dont l'auteur avoue qu'il est en partie autobiographique, fait référence à un oncle, fumeur invétéré, auquel l'auteur rendait visite avec ses parents. De même, la conspiration familiale qui se noue autour du grand-père mourant dans la nouvelle est un autre élément biographique :

De « Humo » es todo cierto excepto que lo colguemos a mi abuelo. Pero sí que hay una conspiración familiar para engañar a mi abuela y para que mi abuelo no supiera que se estaba muriendo porque en esta época no se lo decían a los pacientes que se estaban muriendo. Tampoco es cierto en « Humo » que había un tío que me abrazaba y me toqueteaba. Es mentira. Pero sí, íbamos a visitar a un tío a quien habían cortado una pierna y era una persona asquerosa²³⁴.

La famille devient source d'inspiration comique. La dimension comique dont l'auteur dote chaque souvenir familiale alimente la perception dévalorisante qu'il s'est construit de lui. À l'évocation de ses anecdotes familiales transformées en récit, la frontière entre texte et hors texte paraît bien mince. Hors des frontières du roman, cette dimension se diffuse dans la

²³² La nouvelle se trouve en annexe 6, p. 340.

²³³ GUEBEL Daniel, *Humo*, *op.cit.*, p.115-127.

²³⁴ Entretien personnel avec Daniel Guebel et reproduit partiellement avec l'autorisation de l'auteur, mai 2011.

nouvelle – « Humo », « Día de circo »²³⁵ (parue sur internet) – puis dans la presse – « de cómo ganar premios » –, inondant ainsi l'espace public. En mêlant comique et autobiographie, Daniel Guebel met en marche une mécanique autofictionnelle qui ne dissimule pas, comme on pourrait le penser puisque l'autofiction est souvent qualifiée de masque, mais complexifie le rapport texte/ hors-texte. Alors que dans les cas vu précédemment, le biographème concerne la famille de l'auteur, dans « Día de circo », Daniel Guebel devient la risée de sa propre écriture. Cette nouvelle revient sur un épisode marquant de son enfance. En effet, l'auteur s'est ridiculisé en se déguisant en clown le jour d'une fête dédiée à des enfants nécessiteux :

« Día de circo » es un cuento autobiográfico con algunas cositas cambiadas. No es que mi papá iba a coger con la maestra mientras yo hacía de payaso pero yo hice todo lo que cuento en «Día de circo», absolutamente todo: me disfracé de payaso para chicos pobres y no se reían. Todo esto es cierto, cierto, cierto y de golpe lo veo a mi padre y mi padre me está mirando con una cara completamente descompuesta²³⁶.

Dans « Día de circo » le rire est au cœur de la nouvelle. De plus, ce n'est plus la famille qui est victime de la prose comique mais l'écrivain lui-même. Le comique employé est donc moins violent et adopte même quelques notes de tendresse. La famille n'est pas absente du récit, elle y occupe également une place. Cependant, le rire ne se porte plus directement sur elle, l'humour devient un élément dont l'auteur étudie les répercussions sur les membres de sa famille, l'humour devient thématique et formel :

Al emprender ese nuevo camino, me inscribía con brillo propio en un rito familiar. En aquella época, tíos, primos, padres y abuelos cenábamos juntos durante las noches de la semana en que transmitían *Operación Ja Ja* y *Polémica en el bar*. En esos programas yo había visto tartamudear, balbucear, lanzar pullas, réplicas y contrarréplicas a grandes actores cómicos y había comprobado el efecto que esos recursos provocaban en mi parentela: primero sonreían; después, el chispazo de una risa, luego la risa franca, y después, en un *crescendo* pautado, la carcajada tímida que daba paso a la audaz, y luego a la desbocada, parecida al relincho de un caballo, y después el doblarse sobre sí mismos, sujetándose las panzas, las patadas en el piso, las lágrimas que se derramaban sobre las mejillas arrugadas por el rictus convulsivo, y tras de todo eso llegaba el relajamiento final, los cuerpos se acomodaban en las sillas entre suspiros de alivio, la atención volvía a quedar suspendida a la espera de los nuevos diálogos, y segundos más tarde comenzaba el mismo proceso de expansión humorística, que en ocasiones, incluso, por parte de

²³⁵ La nouvelle se trouve en annexe 7, p. 346.

²³⁶ Entretien personnel avec Daniel Guebel et reproduit partiellement avec l'autorisation de l'auteur, mai 2011.

los ancianos, podía verse acompañado de alguna señal de incontinencia urinaria o de espasmo cardíaco²³⁷.

L'auteur retranscrit avec humour les soirées familiales devant le petit écran et déroule l'éventail du comportement familial face au comique. Dans la description de l'auteur, le rire se manifeste de façon physique et organique. Le rire suit un cheminement corporel propre à chaque âge. La famille devient ainsi le lieu où le narrateur forme sa mécanique humoristique. De plus, d'autres éléments autobiographiques se retrouvent d'une nouvelle à l'autre. Comme dans l'épisode du départ en vacances dans *Derrumbe*, l'auteur commence son récit par l'évocation du lieu de l'enfance, lieu provincial qui de fait, s'oppose à la cosmopolite Buenos Aires et renforce le caractère comique du texte : « En sexto grado – cursaba en el colegio Juan Bautista Alberdi n°20 del pueblo de San Andrés, partido de San Martín, provincia de Buenos Aires, situado frente a la ruta 8 –, y yo estaba enamorado de mi maestra²³⁸ ». Le lieu de résidence qui est aussi le lieu de naissance (« Nací, viví y me crié en el Partido de San Martín, frente a la ruta 8, en el marco de una familia de carácter predominantemente depresivo » (*Derrumbe*, p. 57)) contribue à alimenter ce déterminisme que l'auteur pointe et qui l'oppose à d'autres auteurs de sa génération. De même, comme il l'avait confié, son désir d'écrire semble être une vocation: « Como ya había decidido ser escritor, asumí de hecho la dirección del evento [...] durante semanas me dediqué a escribir los sketches²³⁹ [...]». De plus, l'auteur investit un costume de clown pour un effet comique garanti :

Por supuesto, para que la función tuviera el máximo de efectividad posible, debíamos disfrazarnos. Yo me puse un traje de payaso alquilado – pantalones anchos, rotos y remendados, zapatos larguísimos con falsa suela desfondada, un chaleco en cuadrillé multicolor, una gorra visera de la que en el momento más risible brotaría un martillo que me golpearía en la cabeza –. Y todo eso se completaba con una roja nariz de *plush* en forma de pompón, y una flor de plástico lanzaagua²⁴⁰.

Le travestissement du narrateur, qui revêt la panoplie complète du parfait clown, prépare grâce à ses nombreux détails un *crescendo* humoristique. Cela étant, il renforce également la part de tendresse que le récit porte en lui, l'amour enfantin de l'auteur pour sa maîtresse y contribue également. Avec acharnement, l'enfant va tout mettre en œuvre pour que cette journée caritative soit un succès : « Desde luego, yo había anticipado el éxito de nuestra función previendo una progresión de la comicidad que terminaría con accesos colectivos de

²³⁷ GUEBEL Daniel, *Día de circo*, op.cit.

²³⁸ *Ibidem*.

²³⁹ *Ibidem*.

²⁴⁰ *Ibidem*.

hilaridad, con lágrimas de risa y un aplauso eterno y cerrado²⁴¹». La déception apparaît rapidement puisque le spectacle comique ne suscite aucune réaction de la part du public. La déception est grande pour l'enfant qui pourtant reste sur scène, abandonné par tous ses camarades. Le narrateur tente de rebondir avec des jeux de mots, inefficaces, puis il sombre dans l'usage d'un comique dégradant :

Las bergamotas restantes reventaron sobre mi cabeza, empapándome la nuca, y cayeron. Una risa, otra risa, y otra. Me incliné sobre los restos y con expresión perpleja los recogí y lancé de nuevo. Claro que ya no eran esferoides asimétricos y cerrados sino tres amasijos de pulpa que giraron sin ninguna elegancia, derramaron más jugo – que cayó sobre mi cara y mis ojos – y fueron a parar a cualquier parte. Más risas²⁴².

Mu par le succès tant attendu, l'enfant, en voulant faire rire, devient la risée de tous. Mais n'est-ce pas là le destin du comique ? La reconnaissance et le succès de l'humour se concrétisent dans le rire, objet convoité. Pour cela, l'enfant s'emploie à dérouler tous les ressorts du comique qu'il connaît. De même, il utilise son expérience familiale pour ajuster sa performance. Le comique gestuel, que l'enfant adopte finalement, le conduit vers une descente aux enfers humoristiques qui paradoxalement suppose l'apogée comique. Pour triompher, il a dû renoncer à toute dignité, se sacrifier pour que le rire s'accomplisse²⁴³ :

Tras el marco clamoroso de mi triunfo se alzaba el telón de la indiferencia del universo, detalle que no habría debido importarme, tanto me complacía lo que estaba viviendo, si no fuera porque de golpe todo ese espacio se llenó con una figura: era mi padre, que regresaba de alguna parte. Su pierna izquierda, la del daño, se arrastraba haciendo surco sobre el suelo, mientras que él, distraído, usaba una mano para abrocharse los botones de la bragueta del pantalón y con la otra buscaba en el interior de su saco de gabardina el cigarrillo que – luego de años de vicio incontenible – ya sólo reservaba para las grandes ocasiones. Entonces, y aunque no comprendí el sentido de esos movimientos combinados, advertí en cambio la razón de los siguientes, que fueron los de apoyarse en el marco de la puerta y cruzarse de brazos y permanecer allí, mirando al payaso de su hijo desparramado en el suelo, convertido en el goce fácil y chabacano de esa manga de roñosos a los que pretendía darles un rato de alegría y que a cambio se burlaban de él. Era mi destino, con su rúbrica: darlo todo para ser mejor defraudado. Vi la frialdad de la mirada de mi padre, un desprecio infinito²⁴⁴.

²⁴¹ *Ibidem.*

²⁴² *Ibidem.*

²⁴³ Ce sacrifice de l'enfant n'est pas sans rappeler le sacrifice du personnage dans *Mis escritores muertos*. Le personnage doit renoncer à exister pour que la forme se concrétise. D'ailleurs, il s'agit d'un thème récurrent chez l'auteur argentin, celui du sacrifice de l'artiste dévoué entièrement à son art.

²⁴⁴ GUEBEL Daniel, *Día de circo*, *op.cit.*

La portée autobiographique de la nouvelle donne à cette scène finale entre le père et le fils une dimension tragique. Le comportement de l'enfant, indigne pour le père, conduit à une réprobation immédiate que le regard du père traduit et que l'enfant perçoit immédiatement. Le regard adulte, à la fois celui de Daniel Guebel adulte mais aussi celui de son père, sur la scène qui se joue, vient se superposer à celui de l'enfant et contraste avec le récit premier. La moquerie générale ne semble pas affecter l'enfant face au triomphe reçu, elle dérange le père qui ne tolère pas que l'image de son fils soit altérée ainsi qu'en témoignent les différents termes péjoratifs utilisés, devant un public qu'il trouve également indigne. Le regard rétrospectif de Daniel Guebel est finalement tout aussi réprobateur. Le comportement du père semble lui aussi éminemment dégradant pour l'enfant. En effet, le lecteur comprend vite que le père prend pour prétexte d'accompagner son fils et profite du spectacle enfantin pour avoir une relation intime avec l'institutrice. Cette dernière se trouve être l'objet du désir et de l'amour du jeune Daniel Guebel qui la respecte profondément, comme le souligne judicieusement le début de la nouvelle :

[...] el enloquecimiento del deseo que me producía no podía compararse con mi frenesí sentimental, la devoción que sentía por ella, a tal punto que estaba dispuesto a agarrarme a piñas con cualquier compañero de grado que comentara algo acerca de su carne, a implorarles: « No le miren las piernas, miren lo que es, miren su cara²⁴⁵.»

La phrase finale résonne alors différemment puisque l'objet de la déception de l'enfant n'est pas la moquerie du public qu'il a subie, mais l'incompréhension de son père, qui s'illustre par son comportement inapproprié et dégradant. Dans cette nouvelle, ce n'est pas le fils pourtant victime de sa propre farce qui est dégradé, mais bel et bien le père, qui se permet de plus de déprécier son fils. Le comique de cette nouvelle devient expiatoire, il dit la tragédie de l'auteur incompris par la figure paternelle, source d'identification.

Ces exemples comico-autobiographiques montrent que la famille représente le berceau de l'inspiration. Critiquée, malmenée, elle porte le goût aigre-doux de l'enfance et se déploie, telle une pieuvre tentaculaire dans le passé de l'auteur comme dans son présent, dans sa vie comme dans ses textes. Alors pourquoi choisir le comique pour traduire l'autobiographie ? Sergio Bizzio souligne, lors d'un entretien, le lien entre tragique et comique : « La literatura

²⁴⁵ *Ibidem.*

puede ser mucho más dolorosa si la tragedia se cuenta con humor²⁴⁶ ». L'humour serait alors un recours capable de porter autant la comédie que la tragédie. L'autofiction rappelle ce jeu de distance puisqu'elle permet de dissimuler, de masquer sous la fiction ce que l'auteur ne souhaite pas dévoiler. Le comique devient dans la prose guébelienne le lieu où se noue le texte et le hors-texte, espace propice à l'évocation personnelle qui, à l'image de l'autofiction, complexifie le rapport entre l'auteur et ses personnages. L'humour qui se déverse dans la fiction est porteur d'une vérité autobiographique transformée par la forme. Il ne s'agit pas chez Guebel de dissimuler mais de retranscrire. L'humour chez Daniel Guebel est une réécriture de soi, à l'image de l'autofiction. Il représente un croisement entre l'auteur, sa représentation littéraire et sa représentation publique, qui coïncident sur le déterminisme familial et l'absence de reconnaissance. L'humour comme biographème lie l'autobiographie au romanesque dans et hors de la fiction.

B. LES PROCÉDÉS FICTIONNELS AUTOUR DU PERSONNAGE (MATILDE, NINA, DERRUMBE, MIS ESCRITORES MUERTOS)

Le personnage est le pivot de chaque roman : autour de lui s'articulent d'autres personnages et se tisse l'intrigue qui est motivée par et pour lui. Il focalise donc toutes les attentions autant dans la construction que dans la réception : « C'est sur le personnage que tout l'effort du romancier se concentre, et sur lui que doit porter tout l'effort d'attention du lecteur²⁴⁷ ». Dans son ouvrage critique, Nathalie Sarraute pointait, concernant la représentation du personnage dans le Nouveau Roman, un manque d'épaisseur romanesque. Cette constatation pourrait également s'appliquer au personnage autofictionnel et montrer ainsi que cette tendance perdue et trouvée, dans l'autofiction, un espace pour s'illustrer :

Aujourd'hui, un flot toujours grossissant nous inonde d'œuvres littéraires qui prétendent encore être des romans et où un être sans contours, indéfinissable, insaisissable, et invisible, un « je » anonyme qui est tout et qui n'est rien et qui n'est le plus souvent qu'un reflet de l'auteur lui-même, a usurpé le rôle du héros principal et occupe la place d'honneur²⁴⁸.

Cette tendance contribue à lui donner l'apparence d'un trompe-l'œil qui, dans le cas de l'autofiction, fonctionne à merveille pour lier les deux modes d'énonciation. Le personnage,

²⁴⁶ VAZQUÉZ Christian, «La literatura puede ser mucho más dolorosa si la tragedia se cuenta con humor» [en ligne], Revista Teína, n°13 «Educación», novembre –décembre 2006 et janvier 2007. Disponible sur <<http://www.revistateina.es/teina/web/teina13/lit6.htm>> [consulté le 18 avril 2015].

²⁴⁷ SARRAUTE Nathalie, *L'ère du soupçon*, Paris, Gallimard, « Folio essais », 1956, p. 74.

²⁴⁸ *Ibid.*, p. 61.

loin de toute catégorisation ou de tout signe identitaire, fonctionne comme une matière anonyme, car il n'est plus celui qui mène l'intrigue ou la subit, mais il est lui-même mis en intrigue. Vidé de toute identité, il est un matériau romanesque au service du projet énonciatif qu'il dévoile ou dissimule. Au fil des romans qui composent le corpus, l'étau se referme autour de cette figure dont la dynamique de construction, unie au projet énonciatif, permet d'explorer les possibilités qu'offre le personnage en tant que procédé romanesque. Alors que les narrateurs de *Matilde* et *Nina* sont des narrateurs hétérodiégétiques et omniscients, ceux de *Derrumbe* et de *Mis escritores muertos* sont, quant à eux, autodiégétiques. Dans ces derniers cas, le personnage principal, en plus d'être le narrateur, se présente également comme l'auteur. Cette hégémonie du personnage, qui sature le texte de sa présence, pourrait conduire à l'omnipotence du personnage. Cependant, il n'en est rien. Ainsi, nous pouvons signaler que tous les personnages principaux contenus dans notre corpus ne bénéficient d'aucune description physique, jouissent de peu de détails identitaires. Cependant, pour deux d'entre eux, les personnages-narrateurs de *Derrumbe* et *Mis escritores muertos*, l'anonymat est le résultat d'un processus narratif qui déconstruit le personnage. Daniel Guebel façonne des personnages qui, vidés de toute substance romanesque au fil des romans, cheminent jusqu'aux abîmes de l'être depuis la subjectivité jusqu'à l'inexistence.

1. Le personnage dans le tourment de retranscrire la réalité

a) Le recours au fantastique dans *Nina*

Dans *Nina*, le protagoniste, Julio Speer, est un être marginalisé dont la construction s'appuie sur peu d'éléments identitaires. En effet, aucune description physique ne vient caractériser ce personnage, qui, à l'inverse des autres, peut se prévaloir de porter un prénom et un nom²⁴⁹. Cependant, alors que l'auteur imagine un personnage atypique, il le dote paradoxalement d'une épaisseur subjective qui va, au fil du récit, s'avérer importante mais superficielle. Le trop-plein de pensées du personnage affronte le vide d'identité qui le caractérise et cette focalisation sur son espace mental vient amplifier l'intérieur du personnage alors que l'extérieur ne se donne pas à voir. Confronté aux limites du langage, le personnage se réfugie dans la subjectivité, qui constitue un nouvel espace où se concrétisent les pensées du narrateur. D'emblée, le personnage pose le problème de la compréhension et de la traduction de la réalité en mots qui, souvent, offre des versions possibles de cette réalité :

²⁴⁹ Dans *Derrumbe* ou *Mis escritores muertos*, le personnage-narrateur n'est pas nommé.

En el bar, Speer abrió la conversación hilvanando un argumento para justificar su demora en buscar a Nina, pero de inmediato se dio cuenta del error. ¡Parecía pedir disculpas por haber quebrantado una promesa, cuando entre ellos no había existido nada semejante! [...] Apenas dijo esta frase, Speer tuvo la impresión de que sonaba como un reproche melancólico. [...] (*Nina*, p. 26)

La réflexion sur les limites du langage dans *Nina* se fonde sur un élan subjectif nourri par les pensées, le non-sens, le non-dit, l'interprétation ou le quiproquo. Toutes ces formes, qui témoignent d'un discours raté, rendent compte d'un désir de communication inassouvi de par l'incompréhension qu'elle engendre. Cette immersion dans la subjectivité du personnage ouvre le champ à une possibilité infinie de la fiction tant les pensées représentent un espace affranchi de toute limite. Alors, la subjectivité pourrait représenter la possibilité maximale du langage, l'accès à un hyperréalisme qui lierait langage, fiction et subjectivité.

Aux antipodes de l'effet escompté, le déploiement de la subjectivité du personnage ne le dote pas d'un « effet de réel²⁵⁰ » amplifié qui tendrait à affirmer davantage encore la proximité entre le texte et la réalité. Au contraire, cette surexposition psychologique vide le personnage, le réduisant à une simple construction langagière :

Comprobando que sus percepciones carecían de objetividad, Speer se decidió a reflexionar con más cuidado. ¿Por qué no podía hacer algo...algo que no contemplara las expectativas de esa mujer? Quizás él permanecía al lado de Nina debido a una necesidad inexpresada... Si pese a todo él callaba, si la estaba protegiendo de sí mismo, de su aburrimiento y de su malhumor, ¿qué significaría eso? ¿Implicaba la sospecha – a la vez sorpresiva e interesante – de que ella podía llegar a ser alguien en su vida? Su momentánea imposibilidad de abandonarla, ¿era entonces una especie de certeza anticipada? ¿O todas estas vacilaciones suyas eran la forma de una prudencia miserable [...]? (*Nina*, p. 33)

Par cette citation, le lecteur voit en Speer un véritable stratège mental : le déploiement de sa subjectivité dévoile une architecture complexe de la pensée, qui progresse par des questions rhétoriques, des réajustements et des volte-face. En se basant sur la théorie de Husserl et sa méthode phénoménologique qu'il applique à l'existentialisme, Speer a pour unique certitude le fait qu'il pense mais pas du tout le fait que ce à quoi il pense soit réel. Cela a pour conséquence de réduire considérablement le champ de la pensée, ce que Husserl appelle « réduction phénoménologique ». Dans un mouvement paradoxal, le récit, qui passe essentiellement par la subjectivité, s'atrophie à mesure que se déploient les pensées du personnage. Il en résulte un récit vide malgré l'abondante exposition du personnage, à l'image du personnage qui l'a inspiré, Albert Speer (1905-1981), dont la profusion des projets

²⁵⁰ BARTHES Roland, « L'Effet de réel », *Communications* n° 11, 1968, p. 84-89.

architecturaux – le plus connu étant la reconstruction de Berlin – ne laisse que le goût d’une œuvre inachevée par la chute du Führer. À l’inverse, face à la pensée unique hitlérienne, s’impose la profusion de pensées d’un personnage qui va également conduire à une domination, le lecteur comme la fiction étant assujettis à ce raz-de-marée psychologique. *Nina* pourrait alors être envisagé au-delà d’une expérience fictionnelle comme une expérience de pensée qui est « l’invention d’un scénario dans lequel on cherche à voir de manière différente, sous une autre perspective, comment certaines choses se lient entre elles²⁵¹ ». Cette expérience de pensée, qui pourrait être qualifiée d’expérience de subjectivité dans le cas de ce roman, nous permettrait d’envisager la réalisation de l’action sous le seul angle subjectif :

El apellido del protagonista masculino, Speer, corresponde al del arquitecto favorito de Adolf Hitler, un personaje que combinó la capacidad inventiva, la escrupulosidad moral más obsesiva, y la ceguera política más espantosa. En ese sentido, entonces, Julio Speer, con su absoluta, agotadora obsesión autoanalítica, es un espejo del otro, pero aplicado a la vida privada: un hombre que se examina sin extraer conclusiones válidas sobre sus actos, y que, en el fondo, es ciego a las catástrofes que generan sus acciones²⁵².

Daniel Guebel a délibérément construit son personnage en tenant compte de la personnalité de l’architecte d’Adolf Hitler, Albert Speer, filiation avouée qui se retrouve dans le nom du personnage. Ainsi, les rôles s’échangent faisant de Daniel Guebel, écrivain, l’architecte de Julio Speer, édifice langagier qui reflète la personnalité d’Albert Speer. Daniel Guebel a transposé les ambitions architecturales et la personnalité d’Albert Speer à l’architecture et à la construction du texte et du personnage. Ce jeu en miroir est complété par l’auteur qui avoue que Julio Speer « es parecido a lo peor de mí²⁵³ ».

Par ailleurs, face à cette impossibilité de dire, à laquelle se heurtent le langage et la subjectivité, le roman profite de la subjectivité comme passerelle vers l’imagination, et c’est tout naturellement qu’elle présage d’un retour vers la fiction. Dans *Nina*, le langage est doublement inopérant, d’abord pour rendre compte de la réalité, et ensuite pour rendre compte des pensées du personnage. La naissance du personnage-fantôme illustre cette incapacité du langage à dire lorsque Roberto décide d’apprendre à parler et que son initiation langagière se fait grâce au monde scénarisé de la télévision : « Finalmente, rebobinando la cinta del contestador automático y capturando frases y modalidades expresivas de locutores y estrellas de la televisión, Roberto aprendió a combinar vocales y consonantes » (*Nina*, p. 219).

²⁵¹MURZILLI Nancy, « La fiction ou l’expérimentation des possibles » [en ligne], *Fabula*. Disponible sur <<http://www.fabula.org/effet/interventions/11.php>> [consulté le 23 avril 2015].

²⁵² Entretien personnel avec Daniel Guebel et reproduit partiellement avec l’autorisation de l’auteur, 2005.

²⁵³ Entretien personnel avec Daniel Guebel et reproduit partiellement avec l’autorisation de l’auteur, 2005.

L'apprentissage de Roberto se fait sur la base du mimétisme, par la reproduction de sons et d'expressions qui passent tous par le prisme déformant d'un appareil électronique, que ce soit le répondeur ou la télévision, sans contact direct avec l'être humain. Le langage apparaît ainsi comme un outil de modélisation de l'être dans le sens où Roberto, par la reproduction, parvient à intégrer le théâtre du monde. Le langage, par le biais de Roberto, ne dit plus, il reproduit inlassablement.

b) Apparition du personnage-fantôme

Alors que l'action mentale sature le texte face à l'inertie actantielle du personnage, le lecteur s'interroge sur la place du protagoniste dans cette narration qui, pourtant, porte le nom du personnage féminin en guise de titre. L'omniprésence des pensées du personnage éconduit le lecteur, qui voit de ce fait en Speer le protagoniste alors que le titre du roman autant que le fait que Nina soit à l'origine des pensées de Speer font d'elle le personnage principal. Nina est la source de toutes les pensées du personnage : c'est à travers elle que Speer peut exister et c'est en ce sens que nous pouvons rapprocher sa fonction de celle du créateur qui insuffle vie à ses personnages. Nina serait alors un personnage tout-puissant dont les autres dépendent. Ce procédé est même poussé à l'extrême avec l'apparition d'un personnage secondaire, Roberto, que Nina va faire naître dans le récit par le biais de son inconscient. Nina, personnage romanesque, donne naissance en effet à deux autres personnages, et met ainsi en abyme le rôle de l'auteur, en permettant à Speer et à Roberto d'exister dans le récit à travers elle.

L'irruption de Roberto dans la narration marque également l'irruption du fantastique, qui surprend le lecteur cantonné dans un univers réaliste. Profitant du jeu de mots et de la polysémie du substantif « fantasma » en espagnol, qui désigne à la fois le fantôme mais également le fantôme, l'auteur vient catégoriser ce personnage. Par ce biais, il accorde une identité à cette matière innommable alors que son personnage masculin, lui, est marqué par le vide identitaire. De la même façon, il lie le personnage au projet énonciatif en faisant du fantôme, représentant du fantastique par excellence, le pont entre deux univers, le réaliste et le fantastique, profitant du mystérieux espace que l'inconscient représente. À travers ce personnage-fantôme, nous découvrons « le pouvoir qu'a l'esprit humain de projeter au-dedans de lui-même une scène où son désir se déploie sans rencontrer les obstacles que lui oppose l'existence quotidienne²⁵⁴ ». Cette représentation subjective et imaginaire des désirs de la protagoniste, qui s'incarne à la lecture, va peu à peu gagner en autonomie : « En el curso

²⁵⁴ MILNER Max, *La Fantasmagorie : Essai sur l'optique fantastique*, Paris, PUF, 1982, p. 22.

de un par de noches Roberto pasó de ser una simple masa a tener los rasgos propios de una individuación. [...] » (*Nina*, p. 167), et bénéficier d'un processus d'humanisation qui le conduit à passer d'une masse informe à un être doté d'une description physique, dont même les deux protagonistes n'ont pas bénéficié :

Tenía el pelo negro, enrulado y un poco aceitoso, medía un metro y ochenta y tres centímetros (la proporción divina), poseía una musculatura fina y trabajada en admirables relieves. Era atlético sin esfuerzo, sólido; su piel morena mostraba todos los rasgos propiamente humanos en cuanto a tersura, flexibilidad y consistencia [...] Tenía ojos grandes y rasgados, guarnecidos de una doble fila de pestañas muy largas y doradas que cubrían sus pupilas verdes. (*Nina*, p. 167)

La subjectivité s'incarne et prend possession du corps du texte comme du corps de ce nouveau personnage qu'elle façonne. Ce portrait, empreint d'idéalisation, met en exergue la création fantasmagorique du personnage qui, malgré une humanisation toujours plus forte, garde le statut onirique voire érotique du fantasme.

Ainsi, Roberto pourrait représenter l'antithèse du protagoniste masculin, Speer, puisqu'il représente l'idéal rêvé par Nina qui s'est réfugiée dans l'amour fantasmagorique. En s'émancipant de sa créatrice, Roberto transcende sa condition et s'humanise, tel un *Frankenstein* argentin. L'auteur joue avec la polysémie du mot *fantasma* en espagnol puisque Roberto, tantôt personnage-fantôme, tantôt personnage-fantasme, représente les deux à la fois. Ce motif du « personnage-fantôme²⁵⁵ » est un noyau narratif qui va trouver un prolongement dans *Derrumbe* par le biais de l'autofiction, mais aussi dans *Mis escritores muertos* où la réexploitation du fantôme sera marquée par un retour du fantastique dans la prose guébelienne. Ce motif est, en effet, un élément qui fédère le corpus puisqu'il rassemble l'ensemble des ouvrages. On peut alors établir un lien entre *Matilde*, *Nina* et les nouvelles « Un sueño de amor » et « El secreto de la inmortalidad » dans *Los padres de Sherezade* comme « escenificaciones fantasmales y habitadas por espectros de las relaciones amorosas²⁵⁶ ». D'ailleurs, le terme spectre, en français comme en espagnol, a de nombreuses acceptions et pourrait également renvoyer, en plus de l'apparition fantastique, à une menace. Ces diverses lectures du mot trouvent un écho dans l'œuvre de Daniel Guebel.

²⁵⁵ Nous utiliserons l'expression personnage-fantôme pour nous référer à ce motif de l'œuvre de Daniel Guebel.

²⁵⁶ GIANERA Pablo, *Historias interrumpidas*, op.cit.

c) Le recours au lyrisme et au délire dans *Derrumbe*

Dans *Derrumbe*, le recours à l'écriture semble vital pour l'auteur, qui ne peut combler l'absence de sa fille que par l'écriture, soit la mise en forme de la souffrance. Cependant, le personnage-narrateur expose clairement les limites du langage. Si la réalité se heurte à l'incapacité d'être formulée par le langage, la fiction laisse cependant entrevoir une possibilité d'expression plus vaste, une immersion plus profonde dans l'intimité :

El dolor. Es imposible contar el dolor. [...]...en casos como ése, lo que puede hacerse es contar la escena, narrarla mejor o peor, incorporar o eliminar detalles; pero la emoción carece de palabras. El lenguaje mismo no tiene objeto referencial, aunque exista un vínculo causal entre las palabras y aquello que parecen nombrar; y no lo tiene por dos motivos, el primero, porque las palabras inventan sus sistemas de relaciones, se autonomizan de la cosa a nombrar, se arman para gustarse sí mismas, en su sintaxis (que es la moda de las palabras, su frivolidad); y además, porque aun si existiese la posibilidad de arribar a un extremo de realismo, una totalidad en la que relato y hecho coincidieron de tal manera que las palabras pudieran «dar cuenta» de lo ocurrido (no suplantarlos, sino duplicarlos en el universo de la percepción, tanto en tiempo del suceso, como en su estructura íntima) [...]; si todo ello fuera posible, aun así, en el momento en que las palabras intentan transcribir los hechos de la manera más estricta y directa posible, despojándose de toda noción de gramática, siendo puro estilo mimetizado, incluso entonces no hacen sino determinarlos de cierta manera, desviarse del acontecimiento. (*Derrumbe*, p. 113-115)

Dans cette digression méta-discursive, l'expérience du personnage contraste avec la narration et c'est de ce décalage, mais également de l'incapacité manifeste du narrateur qui dit son désarroi de ne pouvoir rendre par le langage la réalité des faits, que naît la poétique de l'indicible. Le langage n'est pas apte à dire le réel, il devient un matériau inadapté pour signifier. À ce moment de la narration, l'auteur dévoile au lecteur l'impuissance de l'écrivain devant son art, la littérature, médium expressif qu'il remet en question car il est incapable de trouver en elle l'intensité nécessaire pour exprimer son tourment. Le narrateur remet alors en question les limites du langage mais également de l'écriture. Il rejoint ainsi la théorie du langage explicitée par John Searle selon laquelle l'usage du langage en littérature est un usage « horizontal », contrairement à l'usage que l'on en fait dans la réalité, qui, serait « vertical » : « L'énoncé de fiction travaille dans un usage « horizontal » du langage, c'est-à-dire qu'il se distingue du mouvement « vertical » de « l'ajustement des mots au monde » qui définit l'usage ordinaire du langage²⁵⁷ ». Le recours au langage étant insuffisant, c'est vers la forme que l'auteur va se tourner pour traduire la puissance de l'expérience. Le langage devient alors le vecteur de la fiction qui elle-même doit permettre de sonder l'être :

²⁵⁷ MONTALBETTI Christine, *La Fiction*, Paris, Flammarion, « GF Corpus Lettres », 2001, p. 18-19.

Hay maneras y maneras de morir en vida y yo elegí la mía. Lo pienso. Lo acepto, al menos. Querría otra cosa, seguro que sí. Pero no sé cómo hacer. El fracaso despliega sus alas gigantescas sobre todos los rincones de mi vida. Oscuro, oscuro. Ser para llorar. (*Derrumbe*, p. 19).

Ce passage, empreint de lyrisme, permet d'envisager une voie poétique à l'expression du sentiment de souffrance. Le langage avance alors orné de figures qui le font gagner en expressivité et révèlent sa valeur connotative. Il exprime davantage mais pour cela, le langage à lui seul ne suffit pas. La façon dont le personnage qualifie son existence est métaphorique, sa souffrance est contenue dans l'oxymore « morir en vida » qui, en rapprochant la vie de la mort, met en exergue la douleur d'une vie qui n'a plus de sens. L'allégorie de l'échec qui devient un oiseau (motif hitchcockien) dont les ailes se déploient et assombrissent la vie du personnage (« El fracaso despliega sus alas gigantescas sobre todos los rincones de mi vida »), rejoint également l'image de la mort – la vie est balayée par l'ombre qui obscurcit son existence. Finalement, la répétition de la phrase nominale « oscuro, oscuro » met l'emphase sur la tragédie qui assombrit la vie du personnage jusqu'à faire de lui un mort-vivant. En ce sens, nous pouvons le rapprocher du personnage-fantôme qu'il illustre ici d'une manière différente en évoquant la douleur du père, motif qui est au cœur de l'œuvre et de la problématique du langage. Il devient ainsi un être de l'entre-deux, devant supporter la souffrance de vivre sans sa fille, perte qu'il assimile à une mort symbolique. La forme vient seconder le langage en le poétisant. De la même façon, l'épigramme, un quatrain signé par la fille de l'auteur, Ana Guebel, donne un indice sur le contenu du roman :

Todos querían abrazar al sol.

Todos los chicos y todos los padres.

Uno solo quería abrazar a la sombra.

Cada uno quiere lo que quiere.

ANA GUEBEL (*Derrumbe*, épigramme)

En effet, l'anaphore de « todos » dans la construction des deux premiers vers, s'oppose à « uno », tout comme « sol » (v.1) contraste avec « sombra » (v.3). Alors que le début du poème tend vers le désir commun partagé par enfants et parents de soleil, comme métaphore du bonheur, le troisième vers rompt avec l'irruption d'une antithèse portée par une figure qui pourrait être assimilée à celle du personnage qui tend vers l'ombre, vers un abîme démystifiant. La fiction se verrait ainsi poétisée voire métaphorisée afin de pouvoir donner une « traduction verbale d'expériences²⁵⁸ ».

Cependant, l'évocation de l'incapacité langagière à elle seule apparaît comme tout aussi émouvante et lyrique quand le narrateur nous en fait part. De même que l'expression de l'amour peut, par des formules brèves, acquérir beaucoup d'intensité quand le narrateur se réfère à sa fille Ana : « Con su nacimiento, ella borró todo el resto, un amor sin piedad » (*Derrumbe*, p. 161). À travers la réflexion qu'il mène sur le langage intimement liée à une réflexion sur l'écriture, Daniel Guebel fait de sa poétique un acte transgressif qui tend à transcender l'usage littéraire commun.

De même, l'usage du récit référentiel devient impossible, puisqu'il est réfuté, sa fausseté étant mise en lumière par le langage. Incapable de dire la réalité, ou encore de la retranscrire, le récit référentiel n'aurait pas de sens : « Dans son usage sophiste, la parole se voit dénier toute capacité référentielle, c'est-à-dire toute capacité à dire le réel qui lui préexiste²⁵⁹ ». Nous assistons à l'affirmation de la fiction²⁶⁰ dans le récit, fiction dans laquelle le récit va glisser car pour dire l'obscurité qui habite le narrateur, le lecteur va devoir côtoyer les abîmes vers lesquels nous dirigent le langage et la forme. En effet, le récit référentiel jusqu'alors dominant, bien qu'empreint du doute propre au genre autofictionnel, verse dans la fiction pour enfin toucher le délire, forme extrême de la fiction chez Daniel Guebel. Ce délire se déploie dans un récit, mêlant absurdité et scatologie, où le lecteur est enrôlé dans le périple urbain du personnage cul-de-jatte parti à la recherche de sa fille :

²⁵⁸ COHN Dorrit, *Le propre de la fiction*, Paris, Seuil, « Poétique », 2001, p. 20.

²⁵⁹ MONTALBETTI Christine, *La Fiction*, *op.cit.*, p. 13.

²⁶⁰ Toute tentative de définition de la fiction serait une entreprise problématique. Cependant, les narratologues s'accordent à la confronter au récit référentiel pour extraire ses particularités. En ce sens deux théoriciens de renom, Dorrit Cohn et Gérard Genette défendent deux points de vue qui permettent de synthétiser les grands axes du débat. Pour Dorrit Cohn, le récit de fiction possède des caractéristiques qu'il est possible de mettre à jour à la lumière du récit référentiel, comme le récit historique. En revanche, pour Gérard Genette, la frontière entre les deux, fine et perméable, ne permet pas une classification stricte, WAGNER Frank, « Le récit fictionnel et ses marges : états de lieux » [en ligne], *Vox Poetica*. Disponible sur <<http://www.vox-poetica.org/t/articles/wagner2006.html>> [consulté le 23 avril 2015].

Olvidé que me faltaban las piernas. Me arrastro por la mugre – ¿es que nadie limpia en un hospital público? –, sin darme cuenta golpeo la chata con el brazo. La chata rebota contra la pata de la cama y su contenido me salpica, las esquirlas de mi propia mierda se derraman sobre mí. Nada me importa. Voy arrastrándome con los codos hasta llegar a unas muletas que alguien olvidó en un rincón. [...] Nunca vi que un mutilado como yo sepa desplazarse sobre muletas.[...] ¡Voy a encontrarme de nuevo con mi hija! La gente se aparta: sólo ven la mueca del esfuerzo, la jeta transpirada, acribillada, la expresión del monstruo. (*Derrumbe*, p. 185)

Le personnage, qui n'est plus au final qu'un être démembré, se déconstruit tout comme le récit. La descente aux enfers qui gagne le personnage s'étend progressivement à la forme qui, elle, acquiert une forme abyssale capable d'exprimer le chaos personnel du narrateur que le titre, épuré, reflète de plus clairement. Dans le même sens, la première de couverture met l'emphase sur le titre dont la gravité est renforcée par la sobriété dont elle fait preuve. Cette sobriété, souhaitée par l'auteur²⁶¹, dit l'absence mais également le dépouillement d'un homme à qui l'on a enlevé l'être le plus précieux, mais aussi le dépouillement d'un récit qui va peu à peu se vider jusqu'à tomber dans le néant de la vacuité, vacuité dont le personnage d'Ana est porteuse puisque c'est elle qui laisse le vide à chacun de ses départs. La phrase finale de cette dernière porte en elle, de façon oxymoronique, cette culmination du vide : «– Por favor, papá, dejá de dar lástima ». (*Derrumbe, excipit*). La fin du livre est aussi absurde que ce récit où l'auteur ne trouve rien, l'œuvre reste sans conclusion et s'achève sur le non-sens que produit la phrase finale d'Ana.

La stratégie d'énonciation conduit à une spirale descendante, dans le sens où, selon la terminologie de Gérard Genette, « la non-fiction se fictionnalise²⁶² » et en se fictionnalisant, elle verse dans le délire, symbole d'un père qui désire matérialiser un sentiment quand le langage vient à manquer, symbole d'un narrateur autofictionnel qui en a trop dit et se masque derrière la fiction pour noyer le récit référentiel. Ce récit, qui tend à se vider, s'oppose au conte « El sueño de amor », et plus globalement au recueil *Los padres de Sherezade* dont il est issu, qui ne cesse de raconter dans un souci d'infini, dressant ainsi un parallèle avec l'œuvre source dont il est le fruit, *Les Mille et Une Nuits* :

Le philosophe contemporain Nelson Goodman [...] s'interroge sur cette opération fondamentale qui est celle qu'il appelle le *worldmaking* : cette manière de « faire des mondes » qui est constamment la nôtre. Dans cette théorie, et selon ce

²⁶¹ Entretien personnel avec Daniel Guebel et reproduit partiellement avec l'autorisation de l'auteur, avril 2011.

²⁶² On peut opposer à la « non-fiction qui se fictionnalise » la « fiction qui se défictionnalise » dont *Era el cielo* (2008) de Sergio Bizzio donne une parfaite illustration.

mouvement du « *worldmaking* », les faits sont fabriqués, construits, dans un mouvement qui associe compréhension et création²⁶³.

Ainsi, la fiction, en plus d'ouvrir des possibilités narratives, devient elle aussi une version du monde suivant la théorie énoncée par Nelson Goodman sur ce qu'il qualifie de « versions du monde », « dans cette nouvelle théorie des versions, la fiction devient à son tour [...] une version du monde²⁶⁴ ». Le recueil de nouvelles affiche le même projet énonciatif quant à la forme qui se veut en trompe-l'œil, capable de dérouler en quelques pages un récit dont la profondeur et la complexité, renvoie au registre de la métaphysique. *Derrumbe*, qui autorise la transgénéricité, permet l'exploration des possibilités narratives tout autant que la forme, qu'elle soit longue ou brève, et dévoile un jeu où se côtoient micro-fictions, anecdotes, récits enchâssés, autant de parties absorbées par un tout qui apparaît sous la forme d'un roman. Ces parties absorbées peuvent être en relation avec la forme ou encore avec le discours. En effet, cette absorption pourrait également toucher les parties du discours dites référentielles, invalidant ainsi le genre autofictionnel qui serait alors une fiction globale, donc un roman. Cette dialectique de la partie et du tout relève de l'image du patchwork, qui sert « à souligner l'hétéroclite de ses « parties » quand le « tout », lui, demeure d'un ordre fictionnel²⁶⁵ ».

Daniel Guebel se sert de l'exploration narrative pour effacer les frontières entre genres ou entre formes, et c'est là où l'auteur argentin excelle dans la transgression en nous livrant un patchwork narratif. L'exploration passe aussi par le ton avec lequel Daniel Guebel jongle prodigieusement, passant de la tragédie de la perte de l'enfant et de la séparation, à la comédie la plus savoureuse lors de la description du départ en vacances, à la scatologie et au délire final. Daniel Guebel manie la variation des tons comme un impressionniste manie la couleur, par touches étincelantes qui deviennent des petites perles de littérature.

2. *Derrumbe* : jeu avec le pacte nominal autofictionnel

a) *Derrumbe* et le pacte nominal autofictionnel

Le personnage dans l'autofiction est aussi ambigu que le récit lui-même, porté par deux modes énonciatifs. Son originalité réside dans cette ambiguïté qui laisse supposer que le personnage est l'auteur lui-même sans que celui-ci ne se dévoile clairement. Ce jeu de cache-

²⁶³ MONTALBETTI Christine, *La Fiction, op.cit.*, p. 51.

²⁶⁴ *Ibid.*, p. 13-14.

²⁶⁵ *Ibid.*, p. 68.

cache contribue à une lecture active mais incertaine, pendant laquelle le lecteur cherche les biographèmes qui pourraient rapprocher l'auteur de son personnage. À ce titre, Serge Doubrovsky parle de « stratégie d'emprise sur le lecteur²⁶⁶ » pour qualifier la réception de l'autofiction qui, enrichie par un contenu autobiographique, suscite la curiosité du lecteur. Au regard de la typologie établie par Vincent Colonna dans son ouvrage *Autofiction et autres mythomanies littéraires*²⁶⁷, *Derrumbe* répondrait à la catégorie de l'autofiction biographique, en ce sens que « l'écrivain est toujours le héros de son histoire, le pivot autour duquel la matière narrative s'ordonne, mais il affabule son existence à partir des données réelles, reste au plus près de la vraisemblance et crédite son texte d'une vérité au moins subjective – quand ce n'est pas davantage²⁶⁸ ».

Dans *Derrumbe*, les informations extratextuelles laissent apparaître de nombreux biographèmes. Tout d'abord, nous savons que le personnage-narrateur est écrivain, et il se présente d'ailleurs comme l'auteur de ce roman, ce qui contribue à créer une confusion entre l'identité de ce personnage et celle de l'auteur Daniel Guebel. De plus, certains personnages font réellement partie de l'entourage de Daniel Guebel et ont conservé leurs vrais noms dans le récit comme Paula, son ex-femme, Ana, sa fille et Claudio Barragán, à qui il dédie l'ouvrage. Colonna précise que dans l'autofiction biographique l'auteur utilise fréquemment son identité et celles de son entourage²⁶⁹. Enfin la trame du récit, qui raconte sa séparation conjugale, est elle aussi tirée d'un épisode vécu par l'auteur. La dédicace qui ouvre la lecture donne discrètement le ton en faisant le lien entre le paratexte et la narration et en dévoilant l'intimité du personnage-narrateur, teintant alors le récit d'une patine autobiographique. Ainsi, les biographèmes et le paratexte contribuent à orchestrer une fiction de soi portée par la probable homonymie.

Le lecteur est cependant vite éconduit puisque le personnage-narrateur jongle entre l'intime (le biographème) et l'anonyme, entre la réalité et la fiction. Le « mentir-vrai » permet à l'auteur, comme le signale Colonna, de modeler son image littéraire. En choisissant l'anonymat de son personnage Daniel Guebel éloigne son récit de l'autofiction autobiographique comme la définit Vincent Colonna puisqu'il s'agirait, en somme, d'une autofiction biographique qui laisserait paradoxalement la figure principale et la plus problématique de côté. Les autobiographèmes seraient alors dotés d'une force centrifuge

²⁶⁶ GASPARINI Philippe, *Autofiction : une aventure...*, p. 209.

²⁶⁷ COLONNA Vincent, *Autofiction et autres mythomanies littéraires*, Auch, Editions Tristram, 2004, p. 67-145.

²⁶⁸ *Ibid.*, p. 93.

²⁶⁹ *Ibid.*, p. 100.

puisque'ils conduiraient tous à l'auteur sans jamais le nommer. En effet, nous pouvons établir un parallèle entre les narrateurs de *Derrumbe* et de *Mis escritores muertos* qui, tous deux, reposent sur une déconstruction (l'absence d'identité, d'état civil, de description physique) qui rejoint le motif du personnage-fantôme.

Ce manque de contour nous invite à penser le personnage dans sa fictionnalité tant sur le plan identitaire que sur le plan générique. Ce personnage insondable puisqu'à cheval sur deux modes d'énonciation, cristallise tous les débats autour de la question du « je » dans les écritures intimes. Par l'écriture de ce roman, le narrateur, dans un geste autoréflexif, pose un regard sur lui et sur cet événement qui vient rompre l'équilibre antérieur et motiver la narration, de même qu'il donne du relief à la narration et au personnage lequel, privé d'identité, bénéficie d'une certaine épaisseur romanesque par le recours à la focalisation interne et au développement psychologique.

Néanmoins, alors que tout concourt vers cet homonymat, Daniel Guebel refuse la vision simpliste d'un personnage reflétant son créateur et l'installe dans une dialectique qui n'est pas sans rappeler les héros borgésiens comme les définit Alan Pauls, les « personnages-border suspendus entre la gloire et le ridicule, entre l'incapacité et le prodige, entre la grandeur et la folie²⁷⁰ ». Le personnage de *Derrumbe*, sur le même schéma, oscille entre la construction et la déconstruction, entre l'affirmation de soi et l'effacement, entre le statut de personnage et celui de pantin au service de la narration. Il jongle également avec les extrêmes narratifs en s'inscrivant à la fois dans un projet référentiel et dans un projet fictionnel, à travers un pacte nominal autofictionnel qui constitue la base de cette dialectique. Ainsi, le champ d'action du personnage étant plus ample, les carcans qui le contenaient et faisaient de cette figure un moteur en perte de vitesse cèdent sous l'euphorie créatrice et la grande liberté qu'offre l'autofiction, qui accepte toutes les transgressions. Sylvie Germain pointe également la liberté de création d'un « je » autofictionnel :

Quelle est la liberté du « je » de l'autofiction, si vive et surprenante chez les personnages de fiction ? Elle est possible, à condition que l'auteur ne se plante pas devant lui-même comme devant un miroir magnifiant, excitant, mais qu'il tourne ce miroir de soi vers le monde, pour que le monde s'y réfléchisse ; à condition qu'il prenne vraiment le risque de laisser remonter à la surface toutes les nappes de brume se détachant de la vaste masse de « l'ombre interne » qui l'habite, le

²⁷⁰ PAULS Alan, *Le facteur Borges*, Paris, Christian Bourgois Editeur, 2006, p. 182.

hante. À condition, finalement, qu'il se perde de vue, qu'il se laisse emporter très au large de lui-même par le flux discontinu du langage. Qu'il s'oublie²⁷¹.

Cette grande liberté dépend donc du créateur qui, lui seul, peut en se distanciant de lui même, voire en se fictionnalisant, insuffler une vie textuelle et affranchir son personnage de tous les interdits. Cette citation n'est pas sans rappeler la vision stendhalienne du roman, mais également la définition du romanesque apportée par Alain Schaffner comme « le miroir déformant que le désir promène le long d'un roman²⁷² ». Le détournement de la phrase de Stendhal, « le roman, c'est un miroir qu'on promène le long d'un chemin », dévoile le caractère insaisissable du romanesque. Chez Stendhal, la définition du roman repose sur le réalisme : le roman reflète, en somme, une réalité sociale et politique. Pour définir le romanesque, Alain Schaffner, quant à lui, annule le rapport à la réalité. En effet, dans le romanesque nulle trace de réalité, seul s'y déploie le roman reflété et multiplié. Et comme si cela ne suffisait pas à étouffer cette réalité, le reflet est, de plus, déformée. Alors, les écritures intimes seraient anti-romanesques par le lien qu'elles entretiennent avec la réalité.

Selon Sylvie Germain, le personnage autofictionnel doit, quant à lui, tourner le miroir « de soi vers le monde ». Il permet l'union des écritures intimes et du romanesque. Ce moi-autofictionnel offre des perspectives de création et de réception plus vastes que celles d'un personnage de fiction. Daniel Guebel devient, à son tour, une construction verbale et réussit, en passant par l'autofiction, à redonner de la vitalité à cette instance narrative qui semblait morte. De soi émane alors cet autre littéraire voué à l'oscillation. Finalement, la déconstruction qui touche le personnage n'est qu'une machination dont le dessein est bien de se jouer du lecteur et de confirmer la force perlocutoire du récit. L'intrigue autour de l'identité du personnage se prolonge même hors du texte puisque les entrevues de l'auteur²⁷³ révèlent un glissement, le même que celui à l'œuvre dans la narration, vers la fictionnalité. L'auteur se distance peu à peu de son personnage, qu'il présentait – dans un premier temps – comme alter-ego fictionnel. Cette manœuvre intentionnelle permet à l'auteur de garder le mystère mais, au-delà, de prolonger dans la réalité des jeux littéraires – ceux du rapport homonymique au personnage et de la contradiction – déjà présents dans *Derrumbe* et qui culmineront dans *Mis escritores muertos*. Dans *Derrumbe*, c'est lui et ce n'est pas lui que l'auteur met en

²⁷¹ GERMAIN Sylvie, *Les Personnages*, Barcelone, Gallimard, « Folio », 2004, p. 87.

²⁷² DECLERCQ Gilles, MURAT Michel, *Le Romanesque*, Paris, Presse Sorbonne Nouvelle, 2004, p. 282.

²⁷³ Dans les premières interviews de l'auteur le personnage semble doté d'une charge autobiographique plus importante.

scène ; apparente malhonnêteté littéraire qui requiert un lecteur avisé sachant percer les stratégies auctoriales.

Dans *Nina*, Roberto marque la naissance du personnage fantôme, motif dont la résurgence et la transformation marqueront l'œuvre de Daniel Guebel. Alors que Roberto, personnage-fantôme, gagne peu à peu en épaisseur en s'humanisant au fil des pages, l'inverse se produit dans *Derrumbe* puisque le personnage perd peu à peu de son humanité.

b) Le glissement vers la fiction

La construction des deux protagonistes dans *Derrumbe* et *Mis escritores muertos*, personnages autodiégétiques²⁷⁴ qui portent le récit par une focalisation interne, se base sur la même dynamique puisque tous deux présentent des similitudes avec Daniel Guebel, tant professionnellement, chacun des ouvrages mettant en scène des écrivains qui nous parlent de leur expérience de création, que personnellement, puisqu'apparaissent des proches et des amis de l'auteur. Ces biographèmes sont autant d'indices d'un pacte nominal qui repose sur l'homonymat entre le narrateur-écrivain et Daniel Guebel, mais n'en demeure pas moins ambigu. Les protagonistes guébéliens se caractérisent par leur manque de contours, ils ne bénéficient d'aucune description physique, ne sont pas identifiés aux yeux du lecteur sinon par leur vacuité. Ces personnages pourraient être ou ne pas être l'auteur, seul Daniel Guebel, faute de mention générique sur la couverture des ouvrages, qui pourrait lever le voile sur l'énigmatique identité de ses personnages. Il faut noter que lors de nombreuses entrevues, surtout celles relatives à son roman *Derrumbe*, Daniel Guebel lui-même a contribué à entretenir ce mystère, en prolongeant jusque dans la réalité le projet narratif qui porte son roman. En effet, au fil des interviews²⁷⁵, Daniel Guebel en parlant de son protagoniste dans *Derrumbe*, opère un glissement de la réalité vers la fiction, de l'autobiographie vers l'autofiction. Ce glissement est représentatif d'un mouvement qui sous-tend l'ensemble de la

²⁷⁴ Selon la terminologie de Gérard Genette.

²⁷⁵ Les deux passages qui suivent témoignent du regard différent que l'auteur porte sur son roman et son processus d'écriture. « Tenía la impresión de estar trabajando de manera cruda sobre mi autobiografía, sin ningún deseo de construir a mi alter ego como un personaje “mejor que yo”, sin tratar de generar ninguna especie de imagen exaltatoria de mí ». FRIERA Silvina, *Daniel Guebel y las ideas*, op.cit. « Me senté a escribirlo apenas mi ex mujer y mi hija se fueron de casa. Y pensé de inmediato: “Tengo que hacer algo con esto, y es contarlo”. Y a la media página ya me di cuenta, lo cual es evidente, que no existe la autobiografía ». SASTURAIN Diego, *El amor...*, op.cit.

Ou encore ce commentaire datant de décembre 2008: « El que narra expone lo peor de sí de una manera tan exasperada y grotesca que causa risa », FRIERA Silvina, *Daniel Guebel y las ideas...*, op.cit.

narration et qui est le reflet du projet énonciatif. Un glissement similaire se dessine dans *Mis escritores muertos*, ce qui permet un rapprochement de ces deux œuvres quant au projet énonciatif qui s'y déploie. La distanciation opérée par l'auteur par rapport à son personnage reflèterait le concept de « figuración del yo », proposé par Pozuelo Yvancos, défini comme « una representación de un yo figurado de carácter personal ». Un « je » imaginé – en somme un personnage –, à cheval entre la réalité et la fiction.

Derrumbe et *Mis escritores muertos* sont des récits autofictionnels dans le sens le plus restreint de l'acception, c'est-à-dire basé sur les trois critères définitoires suivants : d'abord, l'hybridité de la narration à caractère autobiographique, rythmée par l'alternance d'une prose référentielle et d'une prose fictionnelle, puis un pacte nominal autofictionnel dont l'homonymat est contredit au sein même de la narration, et enfin, une expérience du langage originale. À l'instar d'*À la recherche du temps perdu*, ces deux romans présentent :

Un exemple rare, et peut-être unique, de récit à la première personne où la fictionnalité ne s'impose ni en raison d'une déclaration paratextuelle ni à travers le nom du narrateur, mais à la faveur de certains éléments récurrents du contenu, et de certaines irrégularités dans la forme narrative²⁷⁶.

Cette définition s'applique parfaitement aux deux œuvres. Cependant, ces ouvrages présentent une telle transgénéricité qu'il est difficile de parler d'autofiction quand l'autobiographie ou encore le roman y sont équitablement représentés au même titre que d'autres formes. L'autofiction résulte du glissement de l'autobiographie vers la fiction. Seuil générique, elle représente un espace transitoire qui, par son hybridité, met en danger l'ensemble de la narration en la teintant d'indétermination.

Dans *Derrumbe*, nous parvenons à déterminer le moment où le glissement survient puisqu'il se donne à voir métaphoriquement par la chute d'une cage d'ascenseur dans laquelle le narrateur se trouve :

Ana y su madre viven en un piso quince. Un día, cuando subo al ascensor después de dejar a mi hija, el cable se corta. Los frenos automáticos, todos los sistemas de seguridad del ascensor no funcionan. Voy cayendo, piso a piso, sin decir palabra, para que Ana no escuche mi voz quejándose en el vacío antes de morir. Por suerte, la madre cierra la puerta – la escucho decir: «Basta de Tuli-Tuli, hijita» – segundos antes de que todo el metal se encoja como una lata de gaseosa y el espejo estalle y se dispare en cientos de proyectiles sobre mi cara mientras todo se disuelve a mi alrededor. (*Derrumbe*, p. 175-176)

²⁷⁶ COHN Dorrit, *Le propre...*, op.cit., p. 105.

De plus, le titre de l'œuvre, *Derrumbe*, va dans le même sens en symbolisant autant les sentiments du narrateur que le projet énonciatif, ce qui témoigne d'une volonté de cohérence entre la thématique et la forme qui la porte (et qui peut aussi la produire). Par ce glissement brutal, représenté par la chute de l'ascenseur, le mode narratif s'inverse en se fictionnalisant. Ainsi, *Derrumbe* passe d'un pan à l'autre du néologisme, tantôt autobiographique, tantôt fictionnel, pour en explorer les limites. Le lecteur, à l'instar du récit, est entraîné dans la fiction qui acquiert une forme en abyme et dont nous découvrons également les limites. Dans ce sens, la fin du roman pourrait s'approcher du concept d'autofabulation tel que le définit Gérard Genette, « moi auteur je vais vous raconter une histoire dont je suis le héros mais qui ne m'est jamais arrivée²⁷⁷ ». Néanmoins, Vincent Colonna ajoute à cette définition « Restant dans les limites du plausible ces récits imitent l'autobiographie sans en respecter le contrat de vérité²⁷⁸ ». Chez Guebel, la fin du roman, qui sombre dans la fiction en conservant sa patine autobiographique, ne respecte pas la vraisemblance qui permet à l'autofiction de fonctionner.

L'autofiction chez Guebel serait alors un seuil, entre autobiographie et fiction, toutes deux hypertrophiées. Ainsi, à partir de la page 177 et jusqu'à la fin du roman, le récit verse dans le comique absurde qui constitue l'épilogue du projet énonciatif comme un extrême de la fiction. Véronique Sternberg-Greiner le définit le comique de l'absurde en ces termes :

Le comique de l'absurde se fonde sur un décalage exhibé avec le sens et le rationnel. [...] le spectateur est plongé dans un univers régi par la plus totale incohérence, mais dans lequel aucun personnage ne semble frappé par une quelconque anomalie. Aucun représentant de la norme rationnelle ne signalant le décalage, le monde absurde de la scène devient totalement autonome et développe sa logique folle. Ce n'est plus tant le décalage avec la norme et l'usuel qui fait rire le spectateur, qu'une véritable perte du sens. [...] L'absurde pousse cette logique de la perte du sens à ses limites²⁷⁹.

De la même façon que le comique de l'absurde joue sur la perte du sens comme facteur risible, il joue également sur la perte des repères qui transparaît dans une prose factuelle, entraînant le lecteur vers une fiction de l'extrême. Ainsi, Daniel Guebel s'approprie pleinement l'autofiction comme concept, qu'il n'hésite pas à explorer autant qu'à faire voler en éclats comme l'illustre le dénouement du roman où la fiction, poussée à l'extrême, chute à

²⁷⁷ GENETTE Gérard, *Fiction...*, *op.cit.*, p. 161.

²⁷⁸ GASPARINI Philippe, « De quoi l'autofiction est-elle le nom ? » [en ligne], Autofiction.org, 2009. Disponible sur <<http://www.autofiction.org/index.php?post/2010/01/02/De-quoi-l-autofiction-est-elle-le-nom-Par-Philippe-Gasparini>> [consulté le 23 avril 2015].

²⁷⁹ STERNBERG-GREINER Véronique, *Le Comique*, *op.cit.*, p. 219.

son tour dans le « délire » littéraire. Le personnage n'est pas épargné par ce glissement puisqu'il verse dans la monstruosité :

[L]a enfermera me dice : « Vas a tener que tomarlo con calma, viejo. Te acaban de cortar las piernas». Estoy a punto de decirle: «Viejos son los trapos», pero hay un espejo rectangular que cuelga de la pared de enfrente y ese desconocido enfermo, esa ruina humana atravesada por las sondas de los sueros, que puede tener entre ochenta y ciento veinte años...Sí...eso debo ser yo. (*Derrumbe*, p. 183)

Le délire guébélien illustre cette descente aux enfers autant littéraire que personnelle dans laquelle la réciprocité entre thématique et projet énonciatif est absolue, comme dans un jeu de miroir. Enfin, une interprétation légitimerait le délire final du narrateur, à supposer que ce dernier n'ait jamais quitté cette cage d'ascenseur et que le récit se soit conclu bien avant la fin effective du texte. Alors, la suite du récit ne serait qu'une mise en abyme de la fiction, une fin imaginaire dans un récit fictionnel, faisant ainsi un pied de nez à la forme elle-même.

Ainsi, le récit gagne peu à peu en fictionnalité, travaillant sur l'hybridité de l'autofiction que Daniel Guebel met à l'épreuve à la fin de son œuvre. *Derrumbe* gagne ainsi en intensité mais perd en détermination, car il devient risqué de le catégoriser génériquement tant l'auteur a brouillé les pistes et exploité le concept de transgénéricité. Il est également difficile pour le lecteur de se situer et ce dernier apprend, à ses dépens, que le récit en sables mouvants n'offre aucune certitude.

c) **Regard sur soi, regard sur l'autre**

L'autofiction, en représentant l'écrivain et en le fictionnalisant, participe du regard que l'auteur pose sur lui-même. Au-delà du genre autofictionnel, il s'agit d'une réflexion d'une portée plus vaste dont on retrouve la trace principalement dans les ouvrages les plus récents du corpus tels que *Derrumbe* et *Mis escritores muertos*. Ce sont également ces mêmes ouvrages qui mettent en scène des personnages-narrateurs écrivains qui revendiquent la paternité de leur écrit :

Me derrumbo. Me derrumbo. Me derrumbo. Copiaría y pegaría la frase eternamente, pero no soporto esa facilidad. (*Derrumbe*, p. 19)

Han pasado más de tres años desde aquella noche, así que mal puedo repetir lo que dijo (*Mis escritores muertos*, p. 22).

En donnant à son personnage le statut d'écrivain dans la narration, Daniel Guebel le dote d'un fort caractère autoréflexif et mêle les deux instances, auteur et personnage, qui à elles seules

portent, en grande partie, l'œuvre littéraire. Le personnage guébélien est d'une grande complexité et demeure souvent énigmatique pour le lecteur qui, face à cette difficulté, préférera trancher (si toutefois il le peut puisque l'autofiction travaille à l'en empêcher) en faveur d'une lecture référentielle ou d'une lecture fictionnelle du personnage. En accumulant les rôles au sein de la narration, le personnage, à la fois narrateur, écrivain et protagoniste, contribue à créer une confusion. Au moment de se pencher sur le mystère qui entoure le personnage, il est nécessaire d'opérer d'emblée une distinction entre l'auteur et l'écrivain fictif. Le personnage guébélien se présente comme l'auteur du texte qu'il nous narre, il se distingue de Daniel Guebel écrivain, qui en est l'auteur réel, par son absence de détermination dans le texte qui contribue à faire de lui une abstraction. Tout au plus pourrions-nous penser qu'il s'agit d'un double fictionnel de l'auteur réel, mais en aucun cas la mise en fiction de ce dernier, au sens strict du terme, ce qui ferait basculer ce roman dans le genre autobiographique. Cependant, le lecteur, capable de faire la distinction, préférera découvrir l'écrivain réel derrière l'auteur. Alain Brunn va plus loin et parle de désir qui pousse le lecteur à chercher l'écrivain derrière chaque personnage :

Comme institution, l'auteur est mort : sa personne civile, passionnelle, biographique, a disparu ; dépossédée, elle n'exerce plus sur son œuvre la formidable paternité dont l'histoire littéraire, l'enseignement, l'opinion avaient à charge d'établir et de renouveler le récit : mais dans le texte, d'une certaine façon, je désire l'auteur, j'ai besoin de sa figure [...] comme il a besoin de la mienne²⁸⁰.

Ce désir est entretenu par l'absence de détermination du personnage qui introduit un doute quant à son statut, référentiel ou fictionnel. L'auteur, même mort, reste le point de fuite de toute œuvre, là où convergent les attentes du lectorat.

L'auteur devient indissociable de son œuvre : « La reconnaissance de l'auteur, qui aboutit à la sacralisation, c'est-à-dire à une forme de conquête du pouvoir idéologique, le rend peu à peu incontournable dans la consommation de l'œuvre littéraire²⁸¹ ». Si l'auteur est mort dans le texte, il regagne en vitalité en occupant le paratexte, donnant ainsi à l'ouvrage une valeur ajoutée et imposant au lecteur un horizon d'expectative. « L'auteur est un contrat générique²⁸² », dit Alain Brunn, qui le définit comme « [...] un rapport, celui d'un nom et d'une représentation²⁸³ ». Daniel Guebel enrichit ce contrat générique, qui de plus se veut

²⁸⁰ BRUNN Alain, *L'Auteur*, Paris, Flammarion, « GF Corpus Lettres », 2001, p. 44.

²⁸¹ *Ibid.*, p. 23.

²⁸² *Ibid.*, p. 28.

²⁸³ *Ibidem*.

transgénérique, en laissant planer son hypothétique ombre sur le texte qu'il sature par sa présence.

En mêlant auteur et héros, binôme qu'il exploite dans un souci d'expérimentation, couple malmené par la prose et dont on doute parfois de l'existence, mais toujours relié au projet énonciatif, Daniel Guebel se trouve à tous les niveaux d'exécution et de réception de l'œuvre, gommant les limites entre le texte et le hors-texte. Par cette omniprésence, l'auteur occupe l'espace de la création si bien qu'il est partout, mais non identifiable, tant il cumule les rôles au sein de la narration. En effet, alors qu'on croyait son labeur achevé après l'écriture du texte, l'auteur n'est pas seulement en amont de la création, il est également dans le texte, en tant que personnage, et en aval, son ombre planant sur la lecture, pour ne pas dire sur la littérature par son activité critique tel un démiurge sur sa création : « [...] l'auteur n'est pas une instance en amont du texte, qui laisse partir son discours et l'abandonne ; tout au contraire, il constitue une référence de l'aval, du temps de la lecture, et c'est par rapport à ce temps qu'il faut le référer²⁸⁴ ». Cette saturation de l'espace textuel conduit bien souvent à une anarchie interprétative que l'auteur cultive en imaginant des personnages toujours plus abstrus.

Ainsi, l'auteur, contre toute attente, n'ouvre pas un champ de possibles mais réduit l'horizon d'attente du lecteur dont la lecture, circulaire, revient indéfiniment sur la figure de l'auteur. Paradoxalement, le nom d'auteur n'invite pas le lecteur à pénétrer dans la fiction, il ne représente pas la possibilité de la fiction puisqu'il soumet cette dernière à sa personne. Plus paradoxal encore, l'auteur exerce sa domination sur la fiction et, de ce fait, sur le lecteur, mais c'est une instance vide qui exerce sa domination. En se représentant comme une référence morte (absence d'identité, de nom, état civil, description physique, etc.), Guebel nous signifie la mort institutionnelle de l'écrivain qui n'existe qu'à travers la littérature, cantonné dans un rôle fictionnel, et encore, puisque *Derrumbe* et *Mis escritores muertos* questionnent cette « vie textuelle²⁸⁵ » voire la réfutent. Cette instance dominatrice, mais vide, régit pourtant la fiction et, dans le cas de *Mis escritores muertos*, lui donne sens. Dans ce roman bref, Daniel Guebel rend hommage à deux écrivains argentins, dotant ainsi l'œuvre d'une forte intertextualité. Comme le souligne Alain Brunn :

[L]e nom d'auteur devient moyen d'intertextualité (de relation à la littérature) dans l'exacte mesure où il est marquage de littéarité. Si tel texte de Virgile, parce

²⁸⁴ *Ibid.*, p. 34.

²⁸⁵ Expression de Sylvie Germain

qu'il est signé Virgile, est reçu comme de la littérature, c'est aussi que, signé Virgile, il peut être lu comme une réécriture de tel texte d'Homère (qui lui-même...) ²⁸⁶.

À travers cette réflexion, nous constatons que le nom de l'auteur est un renvoi à une tradition et à un héritage littéraire plus ample. En consacrant explicitement son œuvre à deux écrivains argentins, Daniel Guebel convoque une chaîne littéraire plus vaste dont il fait partie voire qu'il achève, puisqu'il est la référence vivante à laquelle le lecteur se rattache. En signant cette nouvelle, Daniel Guebel s'inscrit dans ce mouvement et marque son œuvre de l'indélébile sceau de « ses » écrivains morts. À partir de là, son nom devient irrémédiablement chargé d'intertextualité.

Par ailleurs, à la lecture du prologue, le lecteur pourrait se demander si cette nouvelle ne serait pas une fiction d'auteur, comme la définit Alain Brunn, « la recreation par un auteur d'un autre auteur auquel on rend hommage ²⁸⁷ ». Avec l'évocation du conte de Di Paola, « La forma », et avec la double déclaration d'intention de l'auteur, qui se réclame autant héritier d'Hemingway que de Di Paola quant à l'économie du texte, on pourrait voir une tentative de Daniel Guebel de recréer cette double filiation au sein de la nouvelle. Cette idée d'appartenir à une famille littéraire est un thème déjà abordé dans *Derrumbe*, où l'écrivain donne l'impression d'appartenir à un processus cyclique dont la répétition infinie ferait qu'un écrivain donnerait symboliquement naissance à un autre, au fil d'une chaîne scripturale perpétuelle. Dans *Derrumbe*, alors qu'il est sur son lit de mort, on annonce à Henry James que Proust est en train de transcender son œuvre. Le narrateur clôt l'anecdote sur la formule suivante: « Donde uno termina, otro empieza » (*Derrumbe*, p. 105). Cette dimension ontologique rappelle un processus de mise en abyme à l'aide de miroirs qui projetteraient l'image de l'auteur à l'infini. Poussée à l'extrême, l'écriture et la littérature se réduiraient à une perpétuelle réécriture: le texte pourrait alors être déconstruit suivant les diverses influences qu'il a reçues.

Cependant, ne réduisons pas les œuvres à leur auteur car comme le note justement Alain Brunn, « [...] est auteur qui fait œuvre, mais l'œuvre n'est jamais ce qu'a fait l'auteur. Reste à sortir de la tautologie ²⁸⁸ ». Finalement, l'œuvre échappe à son auteur et malgré l'influence qu'il exerce sur elle, elle finit toujours par être un tissu complexe d'interactions entre plusieurs instances. Daniel Guebel personnage, en « fonction-auteur », n'est qu'un

²⁸⁶ BRUNN Alain, *L'Auteur*, op.cit., p. 12.

²⁸⁷ *Ibid.*, p. 223.

²⁸⁸ *Ibid.*, p. 12.

procédé romanesque de plus par lequel l'écrivain cèderait sa place à l'écrivain puis tomberait dans une sorte d'abyssus auctoriale :

Le livre est en fait un moment clé de la réflexion de Barthes sur la notion d'écrivain, et donc sur son propre statut, dont il montre bien comment il se fonde sur le fantasme : « [...] ce que le fantasme impose, c'est l'écrivain tel qu'on peut le voir dans son journal intime, c'est l'écrivain moins son œuvre : forme suprême du sacré : la marque et le vide ». Or Barthes (dont les *Œuvres complètes* se terminent par des brouillons de journaux), lorsqu'il écrit *Roland Barthes par Roland Barthes*, sait bien qu'il touche à ce moment de devenir fantasmatisé de lui-même comme écrivain, lors même que son écriture s'affirme en rappelant sa pensée critique²⁸⁹.

Le lien que Roland Barthes fait entre l'écrivain et le fantasme n'est pas sans rappeler la création du personnage-fantôme dans *Nina*, motif repris par la suite dans une moindre mesure dans *Derrumbe* et réexploité également dans *Mis escritores muertos* comme nous l'avons vu. On peut alors se demander si Daniel Guebel ne se profilerait pas derrière tous ses personnages, utilisant des masques romanesques et jouant sur les personnes grammaticales et les modes d'énonciation, jusqu'à l'affirmation d'un « je » tellement personnel qu'il serait voué à la destruction dans *Mis escritores muertos*. À l'image de Roland Barthes dans sa démarche autofictionnelle de l'écriture de *Roland Barthes par Roland Barthes*, c'est lorsque l'écriture touche à sa plus forte tension autoréflexive que l'écrivain est dépossédé de son œuvre voire de lui-même. L'écrivain devient alors écrivain, à l'image du « je » proustien de *À la Recherche du temps perdu* décrit par Roland Barthes comme « un « moi » d'écriture constitutivement vide de tout sens référentiel²⁹⁰ ». Il rejoindrait ainsi l'idée énoncée par Barthes d'un écrivain qui est à la fois une marque et un vide, idée qui s'applique également aux personnages guebeliens. La négation du personnage représente un premier pas vers la négation du roman, et dit « l'impossibilité du roman » chère à Roland Barthes.

3. *Mis escritores muertos* : la déconstruction du personnage jusqu'à sa négation

a) Le sacrifice de l'autre fictionnel et l'avènement de la forme

Mis escritores muertos s'appuie également sur un jeu avec la fiction que le roman bref va explorer, voire transcender, en recréant des noyaux narratifs ou thématiques déjà présents

²⁸⁹ *Ibid.*, p. 117.

²⁹⁰ COHN Dorrit, *Le propre...*, *op.cit.*, p. 108-109.

dans *Derrumbe*. Dans une perspective autofictionnelle, *Mis escritores muertos* présente un narrateur autodiégétique qui, une fois encore, tend à se confondre avec l'auteur lui-même :

Cuando empiezo a escribir *Mis escritores muertos*, doy por hecho que esa voz que narra es la mía, que el que cuenta soy «yo». Es decir, el autor que terminará firmando el libro. Pero a medida que voy escribiendo, los hechos narrados convierten a esa primera persona en un personaje por derecho propio. No importa que en algunos casos transmita algunas de mis opiniones (o las opuestas): en el relato esa primera persona es una voz que habla, es una identidad sin nombre y sin apellido²⁹¹.

Le même parallèle se crée entre le narrateur-écrivain de *Derrumbe* et celui de *Mis escritores muertos* vis-à-vis du glissement, ou plus justement de la distanciation qui s'opère entre le créateur et son personnage, qui gagne en autonomie, et par là même en fictionnalité au fil des pages jusqu'à s'émanciper en devenant un personnage. Le processus n'est pas original dans *Mis escritores muertos*, il s'opère déjà dans un roman antérieur, *Nina*. Cependant, dans *Mis escritores muertos*, le recours s'inverse et est poussé à l'extrême, puisque c'est en se distançant de son créateur que le personnage va perdre en consistance au fil du texte jusqu'à nier son existence dans l'*excipit*.

Le personnage s'incarne pour mieux se désincarner à la fin du roman bref. Cette négation du personnage suppose un bouleversement final qui remet toute la narration en question. De cette façon, la fiction, par sa forme brève et la révélation finale qu'elle suppose, se renverse et laisse apparaître un double degré de fiction, occulte, qui transparaît lors d'une seconde lecture. Ce renversement de la fiction laisse alors pénétrer le mode fantastique, qui planait sur le récit durant l'évocation du monstre de Tandil, le *Tandilito*. Dans le cas de *Mis escritores muertos*, il n'y a pas chute de la narration dans la fiction, comme dans *Derrumbe*, mais renversement de celle-ci, propre à la morphologie du genre, ce qui laisse entrevoir différentes épaisseurs fictionnelles venues se superposer. Une fois encore, le personnage autofictionnel permet d'introduire une hybridité dans la forme énonciatrice qui est propice à l'exploration des possibilités de la fiction.

En outre, dans les deux œuvres se développe une approche autoréflexive qui s'enrichit dans *Mis escritores muertos* par le titre mais aussi par la structure originale de l'œuvre. En effet, l'utilisation du possessif dans le titre est explicitée dans le prologue, dont la valeur

²⁹¹ MUNARO Augusto, «Entrevista a Daniel Guebel sobre su novela, Mis Escritores muertos» [en ligne], Site officiel de Daniel Guebel. Disponible sur <<http://www.danielguebel.com.ar/criticaynotas/misescritores-notasycriticas.html>> [consulté le 20 avril 2015].

autoréflexive et méta-littéraire²⁹² nous dévoile de façon didactique les clés du roman bref. La richesse de ce prologue est telle que, au-delà de la nouvelle²⁹³ qui l'illustre, il lève le voile sur tout ou partie du corpus qui nous occupe, voire de l'œuvre entière de son auteur. D'ailleurs, il faut souligner qu'il constitue le seul prologue du corpus et qu'il bénéficie de l'unique note de bas de page de ce dernier. Une autre originalité tient au fait que cette nouvelle se divise en trois mouvements délimités par trois chapitres : une préface, un récit, et une postface.

Dans ce prologue, le narrateur s'interroge sur l'utilisation du pronom réfléchi « te » : « Ayer me dijo una amiga : « Soñé que te morías ». Ahora, escrito, el «te» tiene algo de intencional: como si yo hubiese estado asesinandome en su sueño, suicidandome para que la frase se cumpliera » (*incipit, Mis escritores muertos*). D'emblée, l'auteur nous divulgue un des axes majeurs de la nouvelle, le sacrifice, qui doit conduire à la réalisation et à l'existence de la forme. C'est par le sacrifice que la nouvelle va exister.

Des exemples de sacrifice vont jaloner le texte : dans le premier chapitre, le narrateur-écrivain se sert de deux histoires pour illustrer son propos depuis Rocky Balboa « [...] dispuesto a ir al matadero » (p. 15, *Mis escritores muertos*) jusqu'à l'histoire d'un architecte qui, pour son art, construisit un hôtel inhabitable : « el arquitecto se arruinó : sacrificó todo a su arte » (p. 15, *Mis escritores muertos*). Par la suite, le conte du *Tandilito*, sorte de Loch Ness argentin, ou encore, la reprise du conte de la Petite Sirène de Hans Christian Andersen témoignent d'une même approche du sacrifice en faveur de la forme puisque le sacrifice des deux héros, qui renoncent tous deux à leur condition marine, permet à la fiction d'exister, à l'histoire de s'accomplir.

Ainsi, la possibilité de la fiction, de sa réalisation reposent sur le sacrifice (voire le suicide) de l'écrivain pour son art, ce qui va, dans *Mis escritores muertos*, passer par le sacrifice du protagoniste qui se présente comme l'écrivain. *Mis escritores muertos* réarme ce thème qui est déjà présent dans *Derrumbe* sous la forme d'une anecdote, celle du musicien Paul Desmond :

En algún momento, a Desmond le diagnosticaron cáncer de laringe. Su médico le dijo que si seguía tocando no pasaba de los seis meses. En cambio, si abandonaba su profesión y dejaba de soplar por el cañito, el cáncer podía llegar a estabilizarse [...] ¿Qué hizo Desmond? *Siguió tocando*. Desmond debió de haber pensado que

²⁹² Une littérature dont l'objet est la littérature pour paraphraser une citation de Philippe Gasparini, dans son ouvrage *Est-il je ? Roman autobiographique et autofiction*, pour définir le méta-discours « discours dont l'objet est le discours (son fonctionnement, sa nature) ou la langue (énoncé métalinguistique) ».

²⁹³ Le flou générique qui entoure *Mis escritores muertos* nous fait préférer l'utilisation du terme roman bref.

ese gesto de obstinación resumía su vida, además de suprimirla. Ese gesto, una sinopsis para el recuerdo, volvía superfluo todo el resto. (*Derrumbe*, p. 79-80)

Le sacrifice dans *Derrumbe* est abordé sous l'angle artistique, comme c'est le cas dans cette citation, mais aussi sous l'angle paternel, à travers l'anecdote de Primm Ramirez, autre musicien qui renonça à exister en tant que musicien de talent pour faire vivre sa famille. Le thème du sacrifice paternel sous-tend tout le roman puisque le narrateur-écrivain disparaît de la vie de sa fille, se faisant passer pour mort, afin de ne pas lui infliger le déterminisme paternel. Cette disparition est orchestrée d'une part, par la chute de la cage d'ascenseur dans laquelle se trouve le narrateur et, d'autre part, par celle de la narration dans la fiction, créant ainsi un lien entre thématique et projet énonciatif.

De la même façon, dans *Mis escritores muertos*, le sacrifice de l'écrivain articule tout le roman bref, depuis le titre que l'écrivain explique: « [...] Héctor es el segundo escritor que se « me » murió. El primero de « mis » escritores fue Jorge « Dipi » Di Paola ». L'utilisation des deux pronoms souligne la filiation littéraire que l'auteur met en exergue dans cette nouvelle dédiée à deux figures de la littérature argentine qui l'ont influencé : Héctor Libertella et Jorge Di Paola. Ces « pères » littéraires peuvent revendiquer une double paternité, tout d'abord l'influence directe qu'ils exercent sur l'auteur : « Cuando leo, imagino que lo hago con los anteojos de Libertella ; cuando escribo, lo hago para que él me lea » (*Mis escritores muertos*, p.61), mais également la paternité de ce conte qui prend forme par leur disparition tout autant que par celle du narrateur-écrivain.

En ce sens, le narrateur participe d'une même perception qui annihilerait l'existence de l'écrivain dans la narration : « En estas páginas no quise narrar los últimos días de dos escritores a cuyas agonías no asistí, sino entender el sentido de una experiencia de la que no puedo sustraerme » (*Mis escritores muertos*, p. 61). Paradoxalement, c'est l'absence qui va motiver et structurer le texte, d'abord celle du narrateur mais aussi celle des écrivains à qui il rend hommage, ce qui laisserait penser que c'est à la forme que revient la lourde tâche de leur rendre hommage. La référence à une nouvelle de Di Paola, intitulée justement « La forma », va sceller le projet énonciatif, car si la possibilité de la fiction doit passer par le sacrifice de l'écrivain au profit de la forme, cette dernière est le support qui va permettre la réalisation du sacrifice en question. L'interdépendance – qui unit le sacrifice et la forme – permet leur réversibilité, l'un n'est plus opérant sans l'autre et vice-versa²⁹⁴. Cette réversibilité apparaît

²⁹⁴ D'autre part, nous pouvons rapporter cette corrélation à l'autofiction qui serait alors la résultante fictionnelle du sacrifice de l'écrivain.

dans la note infrapaginale qui revient sur la théorie de l'iceberg formulée par Ernest Hemingway. Cette note n'est d'ailleurs pas sans rappeler « l'esthétique borgésienne de la note infrapaginale²⁹⁵ » qui a pour vocation d'agrandir les frontières du texte. Ainsi, le narrateur-écrivain met en garde le lecteur :

La teoría del iceberg sostiene que la narración escrita es la emergencia visible de una historia subyacente, ominosa o conmovedora, que carga con la riqueza de lo apenas sospechado. En ese credo para buzos, lo que se sabe, entiende o sospecha, esa parte omitida del cuento, el hielo que se esconde bajo la línea de superficie de la página, es una masa de sentido – un volumen – incomparablemente mayor que aquella que emerge. Esta teoría de lo visible y lo oculto estimula la creencia de que si en el proceso de lectura avizoramos algún abismo, será señal de que hemos trabajado para llegar a un grado superior de conocimiento. (*Mis escritores muertos*, p. 13)

Cette déclaration d'intention, qui avance masquée, plonge d'emblée le lecteur dans une lecture ésotérique dans laquelle il doit jouer un rôle primordial en découvrant ce qui se cache sous la fiction. Ce second degré de fiction, le lecteur doit le chercher dans le texte lui-même derrière la dichotomie du visible et de l'occulte. Cependant, l'utilisation du substantif « creencia » dans la citation nous permet de remettre en question la présence de cette fiction occulte, puisqu'elle demeure hypothétique. Ainsi, sa découverte relève autant de la capacité du lecteur de lire entre les lignes que de la réelle présence de cette fiction enfouie. Le doute persistant, le texte devient traître en acquérant le potentiel de tromper le lecteur.

Alors, cette note de bas de page ouvre la perspective d'un texte infini porté par une multitude de lectures possibles, autant de versions qui contribuent à flouter les frontières génériques et qui concourent à l'hermétisme de ce roman bref. La note de bas de page permet le déploiement illimité de la fiction et cette perspective lui donne une importance capitale, jusqu'à la convertir en noyau littéraire autour duquel gravite le roman. Ainsi, le texte, en se retournant sur lui-même, ne serait que l'illustration de cette note de bas de page qui, quant à elle, constituerait le nœud de l'énonciation.

De manière générale, la théorie de l'iceberg, relayée dans le hors-texte, est pourtant porteuse d'une clé qui régit l'œuvre de Daniel Guebel. Elle pourrait s'appliquer à l'ensemble du corpus de l'auteur argentin dans le sens où, souvent dérouté par de multiples lectures, qui traduisent autant de possibles narratifs, le lecteur reste avec un sentiment d'inachevé à la fin de chaque roman. Si la volonté de l'auteur est celle d'un final ouvert, il n'en reste pas moins que chaque œuvre semble indéchiffrable. Cette note de bas de page, dont nous avons déjà

²⁹⁵ LAFON Michel, *Jorge Luis Borges...*, op.cit., p. 33.

évoqué la singularité, en dit autant sur ce roman que sur l'ensemble du corpus sur lequel elle jette un voile de mystère. Cette contamination est renforcée par une transgénéricité qui parcourt chaque roman. En effet, la fin des ouvrages alimente la perplexité dans laquelle est laissé le lecteur. Dans *Nina*, le lecteur assiste très surpris à la mort du protagoniste survenue lors d'un énigmatique accident de voiture. Quant à *Derrumbe*, le non-sens qui s'impose à la fin du roman nous amène à réenvisager le concept de fin. En effet, le roman se conclut-il forcément à la dernière page ? De même, alors que dans *Derrumbe* des procédés sont mis en œuvre pour rendre son expressivité au langage pour parvenir à traduire l'intensité et l'immédiateté de l'expérience, nous devons également signaler que suite aux pages 113 à 115 qui disent l'impossibilité de dire, la narration semble se poursuivre sur un mode forcé. La lecture ressemble alors à contrainte au seul but de raconter sans cesse dans un mouvement qui semble infini: «Otra cena» (*Derrumbe*, p. 131) ouvre un nouveau chapitre, tout comme «Otra historia [...]», (*Derrumbe*, p. 135). La fin semble propice à des expérimentations, à l'instar des nouvelles dans *Los padres de Sherezade*.

b) La fiction préméditée dans *Mis escritores muertos*

Le processus de déconstruction qui s'opère sur le personnage, depuis *Matilde* jusqu'à *Derrumbe*, trouve son apogée dans *Mis escritores muertos*, qui poussera la déconstruction du personnage, jusqu'à sa négation. Le personnage-narrateur de *Mis escritores muertos* présente bon nombre de similitudes avec celui de *Derrumbe*. D'abord, tous deux se présentent comme les auteurs des ouvrages ; ensuite, de nombreux biographèmes jalonnent la narration et enfin, l'événement auquel participe le narrateur a été tiré de la réalité. Jouant sur le même pacte nominal autofictionnel que *Derrumbe*, le lecteur suppose que le narrateur n'est autre que Daniel Guebel. Comme c'est souvent le cas chez Daniel Guebel, le personnage participe au projet énonciatif.

En effet, dans *Mis escritores muertos*, la déconstruction du personnage va de pair avec une déconstruction du récit. Ainsi, à l'instar de Roberto dans *Nina* ou encore du personnage-narrateur dans *Derrumbe*, le protagoniste de *Mis escritores muertos* devient un personnage fantasmatique à la fin du récit. En effet, comme nous l'avons vu précédemment, à la fin de la seconde partie, le narrateur insère un extrait d'un journal local qui revient sur l'événement autour de Jorge Di Paola. Ce faisant, le lecteur constate d'emblée que la présence de Daniel Guebel n'est pas mentionnée dans l'article. De plus, le renvoi vers une page précédente nous

ramène à un épisode important de la nouvelle qui confirme la prise de parole de Rafael Cippolini, Sergio Bizzio et E.M.-B, mais vient contredire l'absence de Guebel à cette cérémonie : « Ahora el estrado, vamos a leer nuestros escritos, a festejar la gloria de nuestro amigo », ou encore « A su turno, Bizzio lee un texto que de inmediato me da ganas de incinerar lo que redacté para la ocasión » (*Mis escritores muertos*, p. 22 et 23). La présence du personnage-narrateur ne fait aucun doute pendant la narration, même si de petits indices nous laissent parfois entrevoir la possibilité d'un trompe-l'œil. Le lecteur a été averti du projet narratif dès le début de la nouvelle, il sait que, pour que la forme puisse exister, le sujet doit se sacrifier. Cependant, cette forme ne peut exister sans une machinerie narrative complexe qui joue avec l'hybridité énonciative de l'autofiction que le personnage supporte également.

De nouveau, nous constatons une construction dialectique du personnage à la fois réel et fictionnel, présent et absent. L'autofiction se présente ici sur un mode décalé proche de celui de *Derrumbe* dans la mesure où le personnage-narrateur raconte un fait emprunté à la réalité de l'auteur qu'il complète par des ajouts fictionnels²⁹⁶. L'originalité de cette nouvelle, par rapport au roman, est que le récit autobiographique l'emporte dans un premier temps sur l'apport fictionnel. Cependant, le renversement final dévoile la fiction par le biais du fantastique qui remet en question le mode sur lequel on croyait le récit établi.

La coupure de presse (elle-même fictive) insérée dans la narration pointe en direction du personnage qui apparaît comme le moteur de la narration mais aussi de la double lecture. C'est par lui que le doute s'installe à la fin du second chapitre. Néanmoins, des indices nous laissent penser que des éléments avant-coureurs ont été disséminés dans la trame comme nous l'indique la citation qui ouvre la seconde partie : « La verdad se esconde en la trama de los hechos » (*Mis escritores muertos*, p. 19).

Tout d'abord le vide identitaire, constante de la construction du personnage chez Guebel, renforcé par le fait que le personnage paraît absent, inexistant. Alors qu'il doit dédicacer un autre de ses romans, le personnage-narrateur s'étonne du manque d'intérêt qu'on lui porte : « [...] fuimos a sentarnos en el puesto de la editorial que había publicado mi

²⁹⁶ GUEBEL Daniel, « Jorge Di Paola » [en ligne], Tomas Hotel, 26 avril 2007. Disponible sur <<http://www.tomashotel.com.ar/archives/291>> [consulté le 04 mai 2015].

L'hommage à Jorge Di Paola a été rendu en 2005 (se reporter à l'annexe 8, p. 353) le discours de Daniel Guebel qui n'apparaît pas dans la fiction et qui participe, à juste titre, à ancrer la fiction dans la réalité dont elle est issue. L'omission de ce discours dans la fiction contribue à alimenter la thèse portée par le récit de l'absence du personnage à cet événement. La disparition du discours de Daniel Guebel dans le texte est l'élément qui permet au renvoi de la page 58 d'avoir du sens et de faire basculer la fiction.

novela, otra. Durante una hora y media esperé, y esperé, y esperé por el Lector [...]» (*Mis escritores muertos*, p. 20).

De plus, des ellipses temporelles et spatiales produisent des ruptures dans le *continuum* narratif, ce qui contribue à créer une atmosphère étrange que le personnage ne manque pas de souligner également, comme pour nous signaler l'altération de l'ordre du récit : «Luego de esta frase, las cosas adoptaron un rumbo extraño. Posiblemente yo me quedé dormido – lo que resulta poco verosímil, teniendo en cuenta que estaba a cargo del volante. Al despertar descubro que estoy en mi cuarto de hotel» (*Mis escritores muertos*, p. 53). Le protagoniste nous signale l'étrangeté de la situation sans pour autant remédier, dans la fiction, à son manque de vraisemblance. En nous racontant un fait inconcevable, qu'il n'essaie même pas de rationaliser, le protagoniste nous donne les clés de l'univers fantastique qui se dessine de plus en plus distinctement. Cet univers fantastique est également porté par l'espace, qui joue un rôle de premier plan pour dresser le décor de cette « inquiétante étrangeté » qui nous guide pas à pas vers le renversement final du récit :

Al atravesar el pasillo me doy cuenta de que la sala donde se realizó el evento se continúa en la carpa blanca donde la noche anterior el doctor Ravanna firmó su pacto con la delgadez. La carpa de la Feria es su continuidad o su reverso, lo que no debería extrañarme porque si algo sobra en los pueblos de provincia es el espacio. Quizá la carpa se instaló en el estacionamiento del edificio municipal y no me di cuenta de eso porque habíamos llegado en plena oscuridad. De todas formas, el detalle me inquieta porque – en mi impresión previa – estaba en plena zona de descampado. ¿Correrán por la sombra las cosas inertes, en Tandil? (*Mis escritores muertos*, p. 23-24)

Le narrateur déboussolé ne reconnaît plus l'espace qui l'entoure, ce qui produit un effet similaire sur le lecteur par le biais de la focalisation interne. Cette perte des repères entraîne un sentiment de trouble chez le protagoniste, renforcé par l'arrivée nocturne et par le fait qu'il se soit mépris quant au lieu où il était. L'espace semble instable, mouvant, ce qui pourrait faire écho à la « Piedra Movediza », conte local qui occupe le cœur du récit. De même que la chute du narrateur crée un parallèle avec celle de la Pierre, cette inconstance offre la possibilité de libérer de nouveaux espaces: «Es un movimiento infinitesimal, apenas desplazo el eje de mi estabilidad, pero alcanza para que se rompa el sillón sobre el que estoy sentado [...]. Ese es también un efecto psicológico, que me altera y me sitúa «en otra parte». Percibo, distanciado, lo que ocurre». (*Mis escritores muertos*, p. 27). Ce dédoublement du narrateur, à la fois acteur et spectateur de sa chute, nous invite à penser l'espace dans toutes ses possibilités, puisque le récit, à la fois empreint de faits réels, fictionnels et fortement teinté de

fantastique, permet le déploiement d'un spectre spatial infini. Ainsi, le lecteur apprend à ses dépens que rien n'est stable dans ce récit en sables mouvants, que tout se meut, se transforme comme la « Piedra Movediza » elle-même, ou le récit qui la contient.

La transformation dans ce roman bref n'est pas seulement thématique, elle est aussi formelle, le récit versant progressivement dans le fantastique. L'histoire illustre la transformation opérée par la pierre qui, après avoir chuté, s'avère être en réalité un œuf. Cet œuf contient depuis des millénaires un être maritime carnivore qui sème la terreur en s'attaquant à la population. Et alors que tous pensaient qu'il ne pouvait vivre que dans l'eau, le monstre disparaît, laissant donc entrevoir la possibilité d'une vie terrestre : « [...] el lago fue vaciado en un santiamén, pero en el fondo no se encontró nada más que la roña de siempre. También se realizaron batidas de caza, tratando de verificar si la alimaña se había escondido en algún rincón» (*Mis escritores muertos*, p. 51). La fin du récit se confond avec la nouvelle en laissant apparaître différents degrés de fiction qui se rejoignent quand le narrateur découvre que « la brune » avait les pieds palmés avant de subir une opération chirurgicale, ce qui fait naître l'hypothèse qu'elle pourrait être le *Tandilito* :

Ahora que la veo – se despereza sobre la cama, ondula en la penumbra -, su piel tiene una cualidad fosfórica, escamosa...Arde pero su temperatura es la de los animales de sangre fría. Por un instante pienso en preguntarle si ya se comió a mis amigos, pero sé que es inútil. Soy su próxima víctima. Quizá me eligió para consumir su metamorfosis. Quiere arrastrarme hacia lo profundo del lago, donde nos espera la cáscara partida en dos, el huevo, y ahí buscará unirse a mí para realizar su operación quimérica, hacer de ambos la cruce de humano y bestia... – ¿Quién es el monstruo? – digo (*Mis escritores muertos*, p. 57).

La vue des pieds palmés fait resurgir chez le narrateur l'histoire racontée plus tôt, créant ainsi un lien entre cette femme et le monstre. Cet amalgame entre « la brune » et le monstre du lac est également facilité par l'évocation d'un autre micro-récit inclus dans celui de la nouvelle, que le narrateur se réapproprie également : celui de la Petite Sirène qui, se sacrifiant par amour, renonce à sa condition pour devenir une femme. La relation entre les deux femmes-poissons alimente autant la veine fantastique que le projet énonciatif reposant sur le sacrifice au nom de l'accomplissement de la forme, pour que la narration puisse exister. C'est également le thème de la transformation qui est au centre de ces deux micro-récits qui illustrent le propos du récit principal. La métaphore qui accompagne la description de la femme contribue à créer une ambiguïté quant à sa nature. Ce floutage concourt à engendrer un personnage hybride qui, au même titre que le narrateur, paraît énigmatique. Le personnage féminin devient également un vecteur du fantastique en le présentant comme un animal, voire

un monstre, ayant l'apparence attractive d'une femme et faisant de la séduction un moyen d'approcher ses victimes. La citation se clôt sur une question dont le lecteur se demande s'il en est le destinataire. Pris à parti par ce personnage-narrateur, le lecteur se demande alors si le narrateur dans son indétermination (énigme partagée entre l'homonymie, le caractère fantasmagorique et l'inexistence finale) ne pourrait pas être une forme de monstruosité voire le *Tandilito*. Fait curieux, le *Tandilito*, tout comme Daniel Guebel, quitta un stade de développement pour un autre, métaphore de la naissance, un 20 août, date anniversaire de l'auteur : « Con la escasez, el Ser debió verse enfrentado al dilema de modificar sus hábitos o sucumbir, y una tarde del 20 de agosto reveló al mundo el resultado de su elección » (*Mis escritores muertos*, p. 40). L'utilisation du biographème n'ancre pas le récit dans une prose référentielle. Au contraire, il sert à la construction d'un récit où rien n'est acquis, où tout se meut, offrant ainsi des possibilités narratives infinies et aucune emprise du lecteur sur le texte, qui finalement ne se livre jamais tant il dit puis se contredit.

La présence du narrateur ou son absence à l'événement est l'énigme qui traverse la nouvelle, de cela dépend la réception mais aussi la fiction. En effet, le lecteur assiste à la transformation du personnage jusqu'à sa négation qui représente également celle du récit, remis en question par cette absence qui fait de lui un personnage-fantôme, de ceux qui peuplent les romans de Daniel Guebel, voire un personnage-mort, la seule vie qui l'anime étant une « vie textuelle²⁹⁷ ». Par son sacrifice final, le narrateur annule sa présence et, de ce fait, pourrait annuler le récit qu'il portait. Si la voix n'est plus opérante, le récit verse dans le fantastique ou dans le non-sens si la réception persiste à se faire sur le mode référentiel. La forme devient une machine narrative capable de tuer son personnage et par là même la fiction qu'elle a construite autour de lui.

Ce procédé est inauguré dans *Nina* mais ici exploité de façon différente. En effet, la symétrie entre Roberto et Frankenstein permet d'imaginer qu'à l'instar du protagoniste de Mary Shelley, Roberto, créature de Nina, ne tue pas seulement Speer. Dans le cas de Roberto, son surgissement au sein de la fiction et sa singularisation se répandent dans le texte, absorbant les deux autres personnages, voire la fiction à laquelle il met un point final par la mort du protagoniste masculin. Demiurge, il finit par dominer son créateur (Nina) et la fiction ; ce faisant, c'est aussi l'auteur qu'il domine.

²⁹⁷ Expression empruntée à GERMAIN Sylvie, *Les Personnages*, op.cit., p. 17.

Au sein du corpus, une évolution se fait jour dans le traitement du personnage. En effet, le personnage-fantôme dans *Nina* servira par la suite, dans *Derrumbe* ou *Mis escritores muertos*, à façonner la figure de l'auteur aux prises avec le genre autofictionnel en offrant une possible fictionnalisation de soi. De plus, le personnage se révèle également dialectique dans *Derrumbe* : il accepte l'homonymat et le rejette, il se présente comme un génie littéraire mais un auteur sans talent ni reconnaissance, il est à la fois un personnage et un monstre cul-de-jatte parcourant la ville dans une course effrénée. Le mouvement qui se dessine quant au traitement du personnage à travers ce corpus est un mouvement d'union entre le personnage et le projet énonciatif qu'il soutient dans le mesure où, tour à tour, le personnage a le pouvoir de tuer la fiction, dans *Nina*, de se fictionnaliser et de faire que la non-fiction se fictionnalise, dans *Derrumbe*, et enfin de renverser une fiction en passant du genre autofictionnel au genre fantastique, dans *Mis escritores muertos*.

C. LA FORME EN TROMPE-L'ŒIL : UN LEVIER ROMANESQUE

L'expérimentation menée sur le personnage, instance narrative intimement liée au projet énonciatif, laisse entrevoir un tissu narratif complexe dont la structure, toujours pensée, ouvre des espaces de littérature qui plongent le lecteur dans l'infini des possibilités narratives et interprétatives. Les possibles narratifs se distinguent derrière cette machinerie narrative qui structure le roman en forteresse imprenable et sujette aux plus fécondes lectures. Ici réside tout l'art de la fiction guébelienne. Adeptes de la transgénéricité, Guebel explore autant le genre que la fiction ou le langage, lui-même questionné au fil des romans. La forme permet à la fiction de se jouer des codes, de s'affranchir des genres. La forme participe donc d'un dessein énonciatif à l'échelle de l'ouvrage qui peut faire basculer un récit intime dans le romanesque. En ce sens, le récit mais également sa mise en forme peuvent construire des leures fictionnels.

1. La paratextualité et la théorie de l'iceberg dans *Mis escritores muertos*

Les critères de fictionnalité ou de référentialité résident, pour certains théoriciens, dans le hors-texte qui porterait l'intention de l'auteur. Pour Gérard Genette, la paratextualité se définit comme « la relation que le texte entretient, dans l'ensemble formé par une œuvre littéraire, avec son paratexte: titre, sous-titres, intertitres, préfaces, postfaces, avertissements,

avant-propos, etc., notes marginales, infrapaginales; [etc.]²⁹⁸ ». Dans la préface de *Mis escritores muertos*, l'auteur, de façon autographe, nous parle du texte qui va suivre de façon déguisée, puisque cette préface prend la forme d'un premier chapitre qui suscite la perplexité du lecteur, dans la mesure où cette pièce du texte est à la fois hors-texte et pourtant insérée dans le corps de celui-ci. Ce type de préface pourrait être qualifié, selon la terminologie de Gérard Genette, de « préface fictionnelle » car elle peut « avoir pour conséquence de construire un leurre²⁹⁹ ». Au-delà d'un leurre, la préface s'efforce ici surtout d'éconduire le lecteur et de brouiller un peu plus les pistes interprétatives, en jouant sur le thème du dire tout et son contraire, mouvement antithétique qui structure l'œuvre. Sans rien occulter au lecteur, Daniel Guebel parvient au même degré d'incertitude quant à la réception en se contredisant. Alors que la théorie de l'iceberg se réalise en occultant une partie de l'information, le récit la contredit en délivrant tous les indices nécessaires au lecteur, mais ce faisant il invalide la fiction. La contradiction devient alors un principe qui va régir la fiction.

Le personnage est le moteur d'un projet énonciatif que l'auteur nous dévoile dans son prologue dans une note de bas de page, en marge d'un texte qui pourtant dépend d'elle. La troisième partie de l'ouvrage clôt l'œuvre par un regard autoréflexif sur la pratique d'écriture et le contenu du récit :

El problema, acá, no son los hechos. De los hechos se ocupan los doce apóstoles, son sus relatos. En estas páginas no quise narrar los últimos días de dos escritores a cuyas agonías no asistí, sino entender el sentido de una experiencia de la que no puedo sustraerme (*Mis escritores muertos*, p. 61).

Ce que souligne le narrateur est que les récits priment sur les faits, l'important étant ici la forme plus que le contenu. L'hommage rendu à Di Paola est secondaire dans une narration où il occupe pourtant le premier plan. Structurellement, le lecteur s'attendrait à voir émerger la partie manquante de l'iceberg, théorie dont on comprend qu'elle va dicter la narration, comme nous l'avons vu précédemment. Alan Pauls définit ainsi la théorie de l'iceberg :

Mais cette manière qui est bien la manière borgésienne, a au fond la même structure que la pudeur : postuler la réalité classiquement consiste à imaginer « une réalité plus complexe que celle montrée au lecteur et mentionner ses dérivations, ses effets ». C'est ce qu'Hemingway, autre maître de la pudeur, appelait « la théorie de l'iceberg », et c'est la loi qui régir la majorité des fictions

²⁹⁸ ESCOLA Marc, « Atelier de théorie littéraire : les relations transtextuelles selon Gérard Genette » [en ligne], *Fabula*. Disponible sur <http://www.fabula.org/atelier.php?Les_relations_transtextuelles_selon_g._genette.html> [consulté le 15 août 2011].

²⁹⁹ MONTALBETTI Christine, *La Fiction, op.cit.*, p. 161.

borgésiennes : présenter trois ou quatre parties d'un tout qui demeure caché, sous-entendu ; raconter les causes d'un événement à travers ses répercussions ; mettre en scène un fait sans le nommer, au moyen des traces qui l'évoquent, des échos qu'il suscite, des séquelles qu'il laisse. Il est possible que la pudeur borgésienne ait été à l'origine un protocole de classe et une pratique alimentée par la nécessité de se défendre contre les invasions de l'autre, de l'intrus, de l'étranger. Exercer la pudeur est effectivement ne pas tout dire, mais c'est aussi rester avec la partie non dite et l'accumuler, la partager silencieusement avec ses pairs, tel un inaudible mot de passe³⁰⁰.

Cette «pudeur» borgésienne dont fait état Alan Pauls est un élément constitutif du mythe de l'écrivain. Elle n'est d'ailleurs pas sans lien avec la pratique autofictionnelle du grand maître argentin³⁰¹. La théorie de l'iceberg s'infirme chez Daniel Guebel, qui dévoile un projet énonciatif propre : dire tout et son contraire. Sorte d'exhibitionnisme concave face à la pudeur borgésienne ou la dissimulation d'Hemingway :

[E]l resto del texto, después de decir que la teoría del iceberg es una pavada, construye un relato donde lo único que hay es un cuento icebergeriano. O sea : es un relato que contradice su sistema de afirmación. Más allá de cómo lo lea cualquiera, este relato no tiene sentido si esa máquina no chirría. Mis escritores muertos es una máquina chirriante de producir afirmaciones que el texto desmiente³⁰².

Alors que l'on croit que le narrateur nous cache des éléments, il ne cesse à l'inverse de nous en dévoiler, d'où les nombreux indices que nous avons pu extraire du récit et qui le jalonnent :

Unos meses más tarde, Dipi sufrió un derrame cerebral, y en el curso de una semana murió. El domingo 14 de agosto de 2005, el diario Eco de Tandil había anunciado : « En su segunda jornada, la Feria del Libro rindió tributo al escritor tandilense Jorge Di Paola Levin, una figura relevante de la literatura nacional. Rafael Cippolini, Sergio Bizzio y E.M.-B. realizaron la obra de Dipi « ver página 23 ». (*Mis escritores muertos*, p. 58)

En témoigne la coupure de presse, tout comme le renvoi à la page 23 (dont on ignore s'il renvoie à la page 23 du journal ou du roman bref, assurément aux deux), qui est le paroxysme de cette méthode puisque le narrateur nous invite à reprendre la lecture pour que rien n'échappe au lecteur. Le narrateur nous prend par la main et nous livre fallacieusement la clé de son œuvre. De nouveau, le trompe-l'œil opère et, comme le souligne la citation d'Alan Pauls, le créateur garde la mainmise sur son œuvre, forteresse inviolable élevée au statut de mythe. Le narrateur transcende la théorie de l'iceberg d'Hemingway, mais ce faisant il

³⁰⁰ PAULS Alan, *Le facteur...*, *op.cit.*, p. 62-64.

³⁰¹ Nous pensons notamment à « Pierre Ménard auteur du *Quichote* », « El Sur ».

³⁰² P.Z, « El doble » [en ligne], Eterna Cadencia, 06 novembre 2009. Disponible sur <<http://blog.eternacadencia.com.ar/?p=5019#more-5019>> [consulté le 04 mai 2015].

l'annule, la contredit. Daniel Guebel démontre que, sans la suppression d'informations, préconisée dans la théorie pour faire ressortir le fait manquant et rendre à l'ouvrage toute sa dimension, il permet à sa nouvelle d'arriver au même point de complexité et de faire d'elle une œuvre dont les lectures abondent et enrichissent le contenu premier. L'originalité guébelienne ne relève pas de la désinformation du lecteur mais au contraire de la façon dont il va l'informer. Quand le prologue dit, le récit n'illustre pas : il contredit ; quand le prologue bâtit, le récit démolit. La page 13 de la nouvelle nous dévoile l'ampleur de la tâche alors que s'affrontent deux rapports au texte, celui de Di Paola dans son conte « La forma » et celui d'Hemingway, père de la théorie de l'iceberg.

Dans une symétrie parfaite, le haut de la page contredit la note de bas de page, là où en haut le lecteur peut lire « En « La forma », hasta lo que se oculta – sobre todo eso – *está a la vista* » (*Mis escritores muertos*, p. 13), en note de bas de page il lira « La teoría del iceberg sostiene que la narración escrita es la emergencia visible de una historia subyacente [...] » (*Mis escritores muertos*, p. 13). En n'occultant rien, Daniel Guebel se fait l'héritier de Di Paola, Peut-on lire cependant *Mis escritores muertos* comme une réécriture de Di Paola ? C'est en tout cas ce à quoi nous invite le prologue, autant qu'à le lire dans une perspective de dissimulation comme proposé dans la théorie formulée par Hemingway. Les deux lectures s'invalident mutuellement, et c'est là toute la richesse de cette nouvelle qui dévoile une potentialité infinie. Ces valeurs extra-littéraires donnent sens au texte par l'expérience de lecture puisque c'est au lecteur qu'incombe la tâche d'achever le texte.

Ce mouvement s'ajoute à la complexité de la trame, à son agencement au sein du récit, ce même agencement qui permettra de baliser la lecture et de faire de cette nouvelle un récit digne des plus grandes nouvelles borgésiennes. Montrant une circularité parfaite, le récit se clôt dans le bar Varela-Varelita, là où il s'était ouvert, et avec l'évocation de Héctor Libertella, dont le narrateur se souvient à ces deux moments du récit, à la page 11 et à la page 61 :

Esa tarde, mientras camino y pienso en él, paso frente al Varela-Varelita. Por lo general, a esa hora el bar está cerrado, pero ahora hay luces y gente. Presentan una novela. En la entrada, me encuentro con la figura de Héctor resucitado, más joven aún de lo que era cuando lo conocí. Es su hijo, Mauro. Le tiendo el libro del padre y le pido:»Dedicámelo». Mauro sonríe y acerca la mano. La perfección de lo inconcluso. (*Mis escritores muertos*, p. 61-62)

La circularité participe à la perfection qui émane de cette conclusion. Outre l'aspect spatial, la rencontre avec le fils de Libertella permet de sortir du domaine du souvenir pour prendre

forme dans la réalité. La description du jeune homme donne de la filiation une image de continuité et de réincarnation, l'image d'un père qui vit à travers son fils. En miroir se dessine l'ombre d'Ana dans *Derrumbe*. Cette ultime phrase, dont la construction oxymoronique rappelle le début de cette troisième partie qui renvoie à des figures de style, fait une fois encore basculer le récit en rapprochant deux termes opposés. Ce renversement lyrique contribue à sublimer l'inachevé, tout comme l'image du cycle de la vie ou le livre que le narrateur vient de se procurer, porteur d'une poussière d'éternité que le narrateur va réactiver par sa lecture. Finalement, la continuité est au cœur de cet *excipit*, comme le souligne Mauro Libertella, fils de l'écrivain, qui, dans un article, fait le lien entre Daniel Guebel et Jorge Di Paola, que l'on pensait absent de ce final mais qui pourtant s'y trouvait caché sous l'écriture – ironie du sort :

Guebel dice: « Cuando leo, imagino que lo hago con los anteojos de Libertella: cuando escribo, lo hago para que él me lea ». Cuando leí esa frase algo me estremeció, y se me vino encima el eco de algo que ya había leído. Era algo del propio Di Paola, el otro gran protagonista de este libro. En algún momento de una entrevista en donde Di Paola recuerda a su maestro Gombrowicz, dice: « Todavía hoy sigue siendo mi mejor lector. Nadie lee lo que escribo sin que antes lo lea yo como imagino que lo habría leído Gombrowicz. Es mi lector fantasma. Quería que encontrase mi propia forma, que fuera yo mismo, que no pareciese a él. Y ahora me juzgo a través de sus ojos³⁰³ ».

La circularité qui clôt ce récit renvoie indubitablement à l'épigraphe. Witold Gombrowicz, qui apparaissait dans l'*incipit*, est également présent dans l'*excipit* puisque l'allusion à Libertella comme lecteur implicite ramène très indirectement à Witold Gombrowicz. La symétrie, bien que dissimulée, est parfaite. L'éternité, latente dans cette dernière partie, achève cet hommage à l'écriture par ceux qui l'inspirent et la font :

Vanguardistas de la prosa, Di Paola y Libertella utilizaron los géneros literarios, los juegos verbales y las ideas para crear textos en los que la escritura es iluminadora y el sentido permanece inasible o vacío³⁰⁴.

Mis escritores muertos rassemble les aspirations esthétiques d'écrivains qui se reconnaissent entre eux. L'hommage aux pères littéraires ne pouvait rester thématique et se devait d'être formel.

³⁰³ LIBERTELLA Mauro, «Guebel y sus precursores» [en ligne], Site officiel de Daniel Guebel. Disponible sur <<http://www.danielguebel.com.ar/capitulo/presentacion.html>> [consulté le 20 avril 2015].

³⁰⁴ LOJO Martín, «Misterios que se intensifican» [en ligne], *La Nación*, 12 décembre 2009. Disponible sur <http://www.lanacion.com.ar/nota.asp?nota_id=1209323>[consulté le 20 avril 2015].

L'épigramme, très énigmatique, emprunté à Wikipedia³⁰⁵, fait référence à Ouroboros, ou le serpent qui se mord la queue, pour signifier la continuité, l'éternité. Le dictionnaire des symboles signale que le cercle continu qu'il représente empêche sa désintégration. D'apparence immobile, ce cercle tourne sur lui-même effectuant un mouvement infini « parce qu'il se reconduit perpétuellement en lui-même³⁰⁶ » : il est donc auto-fécondateur. De même, il est précisé que dans la représentation de l'Ouroboros, « la circonférence complète le centre », ce qui pour notre récit en trois parties permettrait d'affirmer que les chapitres un et trois, qui entourent le centre représenté par le second chapitre, fonctionnent en complémentarité et assurent l'unité de l'œuvre. Cependant, au début du troisième chapitre, le narrateur nous fait part de son goût pour l'hypallage, figure de style qu'il affectionne mais dit ne pas pratiquer. Au plan formel pourtant, le récit partage avec cette figure de style une division en trois parties également nécessaire à la réalisation d'une hypallage : « En rhétorique, l'hypallage est une figure consistant à attribuer à un mot de la phrase ce qui convenait à un autre mot de la même phrase³⁰⁷ ». Ainsi, c'est en inversant le second chapitre qu'il parvient à illustrer le premier. Le symbolisme de cet animal mythique rappelle le désir de totalité qui entoure l'œuvre de Daniel Guebel, repris dans l'expression « todo es uno », de même que le mouvement cyclique renvoie à une littérature qui s'auto-alimente, procédé qui fait l'originalité de son œuvre. Enfin, l'idée d'infini illustre la nouvelle mais également *Los Padres de Sherezade*. En effet, dans ce volume, les récits ne cessent de renvoyer à eux-mêmes dans un mouvement de renouvellement continu. La connexion entre les deux ouvrages devient alors évidente puisque cette épigramme permet de les illustrer tous deux. Les récits semblent sans fin et inaugure une poétique qui réside dans l'inconclusif comme le narrateur le souligne lui-même, « La perfección de lo inconcluso ». Nous nous garderons bien de dire qu'il s'agit de la dernière phrase dans un récit sans fin.

³⁰⁵ Dans *Mis escritores muertos* nous pouvons lire l'épigramme suivant: «Se llama Uróboros y representa la unidad de todas las cosas materiales y espirituales, que no desaparecen nunca, sino que cambian de aspecto en un ciclo perpetuo de destrucción y creación. En algunas representaciones antiguas, aparece complementada con la inscripción griega εν το παν, que se traduce por "todo es uno" ». Wikipédia donne la définition suivante de l'Uróboros: «En la práctica de la alquimia, expresa la unidad de todas las cosas, las materiales y las espirituales, que nunca desaparecen sino que cambian de forma en un ciclo eterno de destrucción y nueva creación, al igual que representa la infinitud. El texto más antiguo donde aparece es en la *Chrysopoeia* «fabricación del oro», un tratado alquímico del siglo II, escrito en Alejandría por Cleopatra. Muestra la inscripción griega εν το παν, hen to pan, "todo es uno"».

³⁰⁶ CHEVALIER Jean, GHEERBRANT Alain, *Dictionnaire des symboles*, Éditions Robert Laffont, 2008, p. 716.

³⁰⁷ DUBOIS Jean, GIACOMO Mathée, GUESPIN Louis, MARCELLESI Christiane, MARCELLESI Jean-Baptiste, MÉVEL Jean-Pierre, *Dictionnaire de linguistique*, Larousse, 1994, p. 235.

2. Écriture instantanée : manuscrit de *Derrumbe*, apport de l'incipit

Le paratexte qui ouvre le roman laisse penser qu'il s'agit d'un récit dont le ton autobiographique sera porté par un récit référentiel. Autant la signature que la dédicace, qui font référence à des réalités extra-textuelles, placent le lecteur devant l'expectative d'un récit référentiel. Cependant, la forme va venir contrarier cette attente initiale puisque le récit va se faire sur un mode hybride qui tend vers le fictionnel. Cette forme en trompe-l'œil pénètre également l'écriture. Dans *Derrumbe*, le lecteur vit l'action de façon quasi simultanée grâce à une écriture d'une grande immédiateté :

Sucede simplemente que, por error o pereza intelectual, esos libros maravillosos que ofrendé al mundo y que el mundo no parece advertir en modo alguno, fueron arrastrados por la corriente dominante. Basta repasar los nombres de los autores de mierda que aparecen en las tapas de los suplementos culturales. Suficiente por hoy.

O no. ¡Qué indignación! Acabo de leer la entrevista a un escritor español [...] Dice que se cansó de « escribir para ser fotografiado ». (*Derrumbe*, p. 15).

Lors d'une entrevue, Daniel Guebel déclara qu'après le départ de sa fille il s'était mis à écrire immédiatement, juxtaposant le temps du vécu au temps de l'écriture : « Me senté a escribirlo mi ex mujer y mi hija se fueron de casa.³⁰⁸ ». Le travail de l'écriture se fait sous les yeux du lecteur qui assiste à la création. Ce processus créatif, guidé par l'instantanéité, n'est pas sans rappeler celui qui entoure les nouvelles technologies dans un nouveau réalisme où l'écriture simultanée par le biais des réseaux sociaux³⁰⁹ ou des blogs personnels permet de franchir la barrière du temps et d'écrire en temps réel. La narration simultanée prend alors des airs de journal dans lequel l'auteur raconte les épisodes qui ont marqué sa séparation. Nous pouvons alors nous demander si la narration simultanée diffère de la narration imaginaire. En effet, la narration simultanée, dans le cas de *Derrumbe*, permet de donner à la prose le poids de la réalité, car le caractère tragique de la séparation se trouve mis en exergue par l'illusion du présent, et elle apporte de plus l'illusion d'une écriture compulsive guidée par l'émotion qui parcourt le roman. Ce roman de la solitude, aussi appelé roman de l'individu, est en fait un récit écrit de façon rétrospective, même si le narrateur prétend qu'il s'agit d'une écriture simultanée. Ainsi, le début de l'œuvre, marquée par un ton autobiographique, invalide la simultanéité avec sa vie puisque l'auteur s'inscrit dans un temps historique en racontant des faits appartenant au passé.

³⁰⁸ SASTURAIN Diego, *El amor...*, op.cit.

³⁰⁹ Notamment Facebook ou Twitter qui permettent de poster des informations en temps réel.

La structure fragmentaire de ce roman, découpé en seize parties d'à peine quelques pages, imite l'écriture d'un journal intime ou d'un blog en relatant la séparation du narrateur. Ce procédé est renforcé par les dires de l'écrivain lui-même qui, lors de différentes entrevues, a souligné la grande instantanéité de son écriture. Ce mode d'approche de la prose, exutoire et intime, donne au texte le caractère particulier d'un moment raconté dans un présent éternel. De même, le lecteur dote l'écriture d'un élan créatif par l'appel à la prose ressenti par l'écrivain ainsi que par le caractère immuable du récit. L'écriture paraît alors jaillir d'un trait et le récit se construire instantanément sous les yeux de l'écrivain. Cependant, le récit se construit sur des couches successives de corrections et de modifications. L'écriture dactylographiée de l'intégralité du corpus rend difficile un travail sur les différentes variations qui entourent le roman avant sa parution. Cependant, lors d'une entrevue filmée réalisée par Pablo Gianera, en février 2006, pour l'émission « *Obra en construcción*³¹⁰ », Daniel Guebel, interrogé sur ses travaux en cours, se prête à la lecture de l'*incipit* du roman sur lequel il travaille à ce moment-là : *Derrumbe*. La lecture de l'*incipit* révèle des écarts importants par rapport au texte paru et met en lumière un processus de création long dont l'instantanéité, feinte, fait partie du projet énonciatif :

³¹⁰ GIANERA Pablo, « *Obra en construcción: Daniel Guebel* » [en ligne], Ciudad de Buenos Aires Audivideoteca de escritores, février 2006. Disponible sur <<http://audiovideotecaba.com/daniel-guebel/>> [consulté le 23 avril 2015].

Para Paula

Para Ana

Y para Claudio Barragán, primer lector³¹¹

Todos querían abrazar al sol.

Todos los chicos y todos los padres.

Uno solo quería abrazar a la sombra.

Cada uno quiere lo que quiere.

ANA GUEBEL

³¹¹ Se reporter à l'annexe 9, p. 356.

(noir: texte publié (TP), rouge: ce qui a été supprimé par rapport au texte d'origine (TO), noir gras : ce qui a remplacé les éléments en rouge c'est-à-dire le texte corrigé (TC).)

1 **Ante** Ayer fue Navidad. Son las nueve de la mañana y **todavía no hay nadie en la**
2 **calle excepto [en la calle no hay nadie excepto]** una paseadora de perros que deja
3 que sus animales **cagen [ensucien]** en la puerta de mi casa. En realidad, **en la calle**
4 **[sobre el asfalto]**, pero a dos metros de la vereda. Y cuando el sol calienta **el**
5 **asfalto**, los **excrementos [tesoritos]** fermentan y el olor entra por las ventanas.
6 Salgo **reprocharle lo que hace [a protestar por lo que hace]** pero la paseadora
7 tiene puestos los auriculares de una radio portátil y no escucha lo que le digo.
8 Tengo que gritar: "Señora, ¿por qué no lleva a sus perros a **las vías del tren [cagar**
9 **a otra parte]**? ¡A una cuadra está el paredón [, **las vías del tren]!"**. **Estoy**
10 **furioso, se me hinchan las venas del cuello**. No sé si me irritaría de igual manera
11 si se tratara de un hombre. Soy cobarde, físicamente. O quizá se trate de otra cosa,
12 **de la inversión de un extremo de valentía**, del miedo a enloquecer de furia y matar
13 a un adversario **que me impida alzar la mano**. La paseadora me dice: "¿Por qué se
14 pone así? Yo no terminé mi trabajo". Se ríe [**y junta los excrementos en una**
15 **bolsa de plástico]**. **En ningún momento pierde su buen humor. Saca una bolsesita**
16 **de plástico en la que va a juntar la mierda de los perros que pasea por encargo**. Yo
17 le digo: "¡Igual da asco! [**La mierda se pega al asfalto y uno la pisa al cruzar la**
18 **calle o al bajarse de un auto, y después la entra a su casa. ¡Yo piso esa mierda**
19 **y después mi hija juega con sus juguetes en el suelo y está en contacto con los**
20 **microbios de la mierda de esos perros!**». La paseadora **no pierde su buen**
21 **humor: termina de atar la bolsa y me dice: «Qué difícil debe ser vivir para**
22 **alguien como usted»**. **¡Encima quiere tener razón! En vez de gritar o de**
23 **pegarle]**. **Es una ley, cada vez que enfurezco de una u otra manera el objeto de mi**
24 **furia me demuestra que estoy equivocado**. Entro a mi casa. Mi hija duerme.
25 Dentro de una semana mi mujer se irá con ella y me dejarán solo. Voy a estar solo
26 hasta el fin.

27 Soy un escritor fracasado, eso ya se sabe. Y no porque haya escrito demasiado o
28 demasiado poco, o porque mis libros sean demasiado malos o demasiado buenos,
29 imposibles de ser leídos por pésimos **por remo a las indigestas del pasado o**
30 **inadvertidos por excepcionales versiones demasiado nítidas de un futuro que las**
31 **perspectivas de un presente limitan hasta el exceso no permitan descifrar**.

32 No voy a comentar la vergüenza de tratar [No tengo intenciones] de precisar la
33 real jerarquía de mis libros [mi obra] en el concierto de la literatura universal
34 (cuando se piensa en literatura universal se piensa en literatura de occidente, al
35 menos yo pienso en la literatura de occidente como un desvío o variación
36 estilística de la literatura oriental, que resumiendo Las Mil y una noches) o
37 nacional porque ese intento estaría marcado desde el inicio por el deseo de que
38 [ésta] estos respondiera[n] fielmente a mi ambición, a mi sed de absoluto, y no a
39 sus posibilidades.

Para Paula, Para Ana / Para Ana, Para Paula, Para Claudio Barragán, primer lector

Le texte d'origine s'ouvre également par le paratexte, presque identique à celui que nous retrouvons dans le roman publié. Cependant, la dédicace a été inversée, puisque Paula apparaît avant Ana dans le texte de départ, alors que dans le texte d'arrivée, c'est Ana qui occupe la première place. L'ordre initial plaçait Paula, ex-compagne, en position de destinataire, devant sa fille. Cette dédicace, telle qu'elle apparaît dans le texte d'origine, laissait alors supposer un tout autre horizon d'attente puisque la perte de l'être aimé, Paula, serait alors le moteur du récit. L'inversion permet à Ana d'occuper la position de destinataire principal, devant sa mère, ce qui présuppose, pour le lecteur, l'ouverture d'un texte à valeur testamentaire, comme le laissait entendre l'auteur lui-même lors de différentes entrevues. De plus, Claudio Barragán, qui apparaît dans la dédicace finale, ne figure pas dans celle du texte de départ, probablement parce que sa lecture concerne le texte d'arrivée juste avant sa parution. Il s'agit donc d'un ajout postérieur à cet état du texte. L'épigraphe d'Ana Guebel reste, quant à elle, inchangée. Son père la présente comme le premier poème de sa fille. Daniel Guebel commence la lecture de son *incipit* par la lecture de l'épigraphe, intégrant ainsi pleinement cette pièce en marge du texte dans le texte. Par rapport au texte publié, le lecteur, en l'occurrence le spectateur, se rend compte que le texte de départ a subi d'importantes modifications par rapport au texte d'arrivée. Parmi les forces qui vont agir durant le passage d'une variation à une autre, la reformulation, la suppression ou encore l'amplification vont être les plus utilisées.

Ante ayer fue Navidad (l.1)/ Ayer fue Navidad (l.1)

En effet, la narration commence d'emblée par une suppression qui va étayer la thèse du désir d'instantanéité que l'auteur cherche à transmettre à travers son roman. Ce choix, qui touche à la temporalité du récit, est significatif dans le sens où il met l'accent sur

« Navidad ». Ainsi, le narrateur rapproche le premier moment de l'écriture du jour de Noël et il fait naître un lien de causalité entre ces deux événements. Derrière cette phrase courte, qui tombe comme un couperet, le lecteur devine la fin d'une période, comme Noël marque la fin d'année, la solitude et le drame du narrateur qui prend la plume dès le lendemain. Écourter le laps de temps entre l'événement festif et le début de la rédaction du roman signifie pour l'auteur accroître l'intensité dramatique en jouant sur la dialectique de la fête et du drame personnel, et donner à la forme la vitalité de l'instantanéité.

Deja que sus animales cagen (l. 3)[...] los excrementos fermentan (l. 5)/ deja que sus animales ensucien (l. 3) [...] los tesoritos fermentan (l. 5)

La variation, principalement stylistique, touche, dans cet extrait, un verbe et un nom dont la corrélation traduit le dégoût du narrateur autant que du lecteur. La valeur attribuée au verbe et au nom est dénotative ainsi le sens littéral est exploité. La variation ouvre de plus amples perspectives. En effet, l'association de « ensuciar », plus neutre et moins littéral, permet de renforcer la métaphore créée à partir de « excrementos ». L'ironie qui se dégage de l'utilisation du nom « tesoro », et qui, de plus, est affublé du suffixe diminutif *-ito*, insuffle l'humour qu'il manquait à l'*incipit*. En jouant sur un choix de termes plus imagés, le lecteur est invité à un jeu connotatif. Dans l'*incipit* le lecteur doit trouver un horizon d'attente, de plus, celui-ci doit porter en germe l'essentiel des axes du roman. L'humour se devait donc d'y être présent car il occupe une place importante dans le roman. Cette variation est donc cruciale puisqu'elle précise la poétique du roman et renvoie, de manière intertextuelle, à la poétique de l'auteur lui-même, en tant que biographème, dans un roman où l'identité du narrateur reste un mystère.

En ningún momento pierde su buen humor. Saca una bolsita de plástico en la que va a juntar la mierda de los perros que pasea por encargo. Yo le digo: " ¡Igual da asco! Es una ley, cada vez que enfurezco de una u otra manera el objeto de mi ira me demuestra que estoy equivocado. (l. 15-25) / Yo le digo: «¡Igual da asco! La mierda se pega al asfalto y uno la pisa al cruzar la calle o al bajarse de un auto, y después la entra a su casa. ¡Yo piso esa mierda y después mi hija juega con sus juguetes en el suelo y está en contacto con los microbios de la mierda de esos perros!». La paseadora no pierde su buen humor: termina de atar la bolsa y me dice: «Qué difícil debe ser vivir para alguien como usted». ¡Encima quiere tener razón! En vez de gritar o de pegarle. Entro a mi casa. Mi hija duerme.(l. 15-25)

Ces extraits montrent d'importantes divergences entre le texte de départ et le texte d'arrivée. Outre l'ajout sur lequel nous nous arrêterons plus longuement, nous remarquons que le remaniement de ce passage préserve tous les éléments du texte de départ qui sont soit déplacés, c'est le cas de « la paseadora no pierde su buen humor » l. 15 dans la première

version, l. 21 dans la seconde, soit reformulés, « impida alzar la mano » (l.14) se simplifie en « pegarle » (l. 23), ou « Sacar una bolsita de plástico en la que va a juntar la mierda de los perros que pasea por encargo » (l. 15-16) s'allège également et perd la fin de la phrase que l'auteur a sans doute jugée trop redondante, « termina de atar la bolsa » (l. 21). Ce processus de reformulation tend à simplifier le passage, à condenser le propos pour que le motif de la promeneuse de chien devienne secondaire et forme l'arrière-fond d'un motif principal que l'auteur ajoute. L'apport important que l'auteur fait à l'*incipit* de départ change le regard du lecteur sur le narrateur et sur son récit. Dans le texte de départ, le motif de la promeneuse de chien révèle la mauvaise humeur et le caractère colérique du personnage qui inonde alors l'*incipit*. Le recours à l'humour vient contrarier une première fois le ton pesant, redonnant ainsi à la confrontation avec la promeneuse de chien son caractère comique. De même, l'ajout des lignes 17 à 23: « La mierda se pega al asfalto y uno la pisa al cruzar la calle o al bajarse de un auto, y después la entra a su casa. ¡Yo piso esa mierda y después mi hija juega con sus juguetes en el suelo y está en contacto con los microbios de la mierda de esos perros! » donne sens à l'*incipit* et cohérence au motif de la promeneuse de chiens. La réaction du narrateur est justifiée par l'irruption d'Ana dans la narration qui légitime sa colère. La réception de l'*incipit* du texte de départ diffère radicalement de celle de l'*incipit* du texte d'arrivée. En effet, le processus d'identification avec le narrateur dans le texte de départ ne fonctionne pas, alors que concernant le texte d'arrivée, l'ajout facilite l'identification du lecteur au narrateur, la colère étant justifiée par la souffrance, et conditionne ainsi une autre lecture du roman. Ana, dont c'est la première mention dans le texte, devient alors le motif principal puisque sa présence précise l'*incipit*. Ainsi, le mal-être et la souffrance font irruption, donnant du sens à la réaction du narrateur en la justifiant. Le style lourd de l'ajout, par l'accumulation de la conjonction de coordination « y », répétée quatre fois, témoigne d'un désir d'emphase sur la réaction excessive du narrateur qui fonctionne comme un préambule à l'annonce qui clôt l'*incipit*, le départ de sa fille.

Soy un escritor fracasado, eso ya se sabe. Y no porque haya escrito demasiado o demasiado poco, o porque mis libros sean demasiado malos o demasiado buenos, imposibles de ser leídos por pésimos por remo a las indigestas del pasado o inadvertidos por excepcionales versiones demasiado nítidas de un futuro que las perspectivas de un presente limitan hasta el exceso no permitan descifrar. No voy a comentar la vergüenza de tratar de precisar la real jerarquía de mis libros en el concierto de la literatura universal (cuando se piensa en literatura universal se piensa en literatura de occidente, al menos yo pienso en la literatura de occidente como un desvío o variación estilística de la literatura oriental, que resumiendo Las Mil y una noches) o nacional porque ese intento estaría marcado desde el inicio por el deseo de que estos respondieran fielmente a mi ambición, a mi sed de absoluto, y no a sus posibilidades. / Soy un escritor fracasado, eso ya se sabe. Y no porque haya escrito

demasiado o demasiado poco, o porque mis libros sean demasiado malos o demasiado buenos, imposibles de ser leídos por o excepcionales No tengo intenciones de precisar la real jerarquía de mi obra porque ese intento estaría marcado desde el inicio por el deseo de que ésta respondiera a mi ambición, a mi sed de absoluto, y no a sus posibilidades.

Ce passage, qui suit l'*incipit*, développe le thème de l'écrivain raté. Cette croyance, capitale, va conduire le narrateur à la décision de ne plus faire partie de la vie de sa fille afin d'éviter de faire peser sur elle le poids d'un déterminisme négatif. Par rapport au texte d'arrivée, ce passage témoigne d'un allègement considérable. La première suppression, qui concerne les lignes 29 à 31 dans le texte de départ, est probablement structurelle. En effet, elle permet à la phrase de gagner en dynamisme en l'écourtant. La réception devient alors plus simple en mettant clairement en évidence les structures binaires sur lesquelles la phrase repose, ligne 27 à 29 dans le texte publié. Enfin, concernant la deuxième partie du passage, qui subit également une importante amputation, l'auteur renonce à sa tentative de définition de la littérature universelle. Ce motif semble abandonné puisque le texte publié ne fait pas état d'une telle tentative dans ce qui suit ce passage. La perte de ce passage est considérable. D'une part, il s'agissait d'un aparté matérialisé par les parenthèses ce qui donnait à cet extrait un ton intimiste et amplifiait le plaisir de la lecture. D'autre part, le contenu de cette parenthèse est extrêmement intéressant car il pourrait (l'autofiction ne nous permet pas de l'affirmer) constituer un témoignage fort de la vision de l'auteur sur la littérature. Une scission s'établit d'emblée entre littérature d'occident et d'orient que l'auteur bouscule en en résumant ce qu'il entend par littérature universelle. Selon lui, la littérature universelle, soit la littérature occidentale, ne serait qu'une réécriture de la littérature orientale, creuset de la littérature, dont le récit fondateur serait les *Mille et Une Nuits*, également au centre de l'entreprise littéraire de Daniel Guebel. Cette parenthèse constitue un important biographème, de même qu'elle dévoile un procédé romanesque très utilisé par l'auteur. Ainsi, elle ouvre une brèche intertextuelle. En effet, l'auteur place les *Mille et Une Nuits* comme étant l'une de ses principales sources d'inspiration, avec Cervantès. De plus, cette référence intertextuelle renvoie également au recueil de contes *Los padres de Sherezade* que l'auteur publiera quelques mois plus tard. En citant ses pères littéraires, Daniel Guebel s'inscrit alors dans le concert de la littérature universelle, contredisant ainsi son statut d'écrivain raté. L'appauvrissement de ce passage atténue la thèse de l'écrivain raté et l'apitoiement du narrateur sur son sort. Par ce biais, il renforce la place d'Ana dans la narration et conforte le thème de l'écrivain raté comme axe majeur qui structure le roman. Cependant, cette perte est dommageable pour le texte, elle empêche cette précision que la parenthèse apportait, elle est surtout dommageable pour le lecteur qui se voit privé de ce témoignage de l'auteur.

Tout, dans l'*incipit*, montre que la première version ébauche des thèmes que l'auteur veut développer dans son roman, sans toutefois trop les préciser. Le remaniement, une fois le roman conclu, semble inévitable, puisqu'au cours de la rédaction, les thèmes se sont précisés. La notion de fête, introduite par « Navidad », est secondée par l'ajout de l'humour pour préciser une volonté de jouer sur la dichotomie humour/ tragédie qui structure le texte. La promeneuse de chien est prétexte au défoulement du narrateur qui met l'accent sur Ana et l'épreuve de la séparation. Le narrateur, par cette réaction exagérée, surjoue la séparation, la sur-vit. Finalement, toutes ces variations convergent vers un projet énonciatif différent et, de ce fait, transforment le roman. Par ces modifications l'auteur tend à réduire, voire à gommer, la part autobiographique de l'*incipit* et par extension du roman. On peut alors supposer que la première version était beaucoup plus chargée en apport personnel, que l'auteur arrive à diminuer en détournant le drame de la séparation par l'humour et l'hyperbole.

3. Fragmentation romanesque

Dans sa définition du romanesque, Jean-Marie Schaeffer soulignait l'importance de l'action par « une saturation événementielle de la diégèse et son extensibilité infinie ». Cependant cette citation entre en contradiction avec *Derrumbe* dans le sens où le roman ne jouit pas d'une profusion événementielle capable de porter une dynamique romanesque. En revanche, sa forme serait propice à un regard romanesque puisque se succèdent des histoires en fragments qui donnent l'illusion d'un texte qui s'étire au gré des anecdotes, histoires et épisodes de vie du narrateur. Nous pouvons alors nous demander si le romanesque serait compatible avec une écriture fragmentaire. Cet emboîtement d'histoires, qui rappelle le schéma des poupées russes, se structure sur un modèle de récit cher à Daniel Guebel, « el relato de una vida que resume muchas. Estampas³¹² ». Ce modèle de récit peut également s'appliquer à tous les romans intimistes de l'auteur, de *Matilde* à *Nina* en passant par *Derrumbe* et *Ella*. Dans le même sens, Italo Calvino déclare :

Peut-être objectera-t-on que plus l'œuvre tend à multiplier les possibles, plus elle s'éloigne de cet unicum qu'est le self de qui écrit, la sincérité intérieure, la découverte de sa vérité. [...] Chaque vie est une encyclopédie, une bibliothèque, un échantillonnage de styles, où tout peut se mêler et se réorganiser de toutes les manières possibles³¹³.

³¹² J.S, «Guebel : vanguardista clásico» [en ligne], Site officiel de Daniel Guebel, 8 juillet 2007. Disponible sur <<http://www.danielguebel.com.ar/criticaynotas/perfil-2-guebel-vanguardistaclasico.html>> [consulté le 23 avril 2015].

³¹³ CALVINO Italo, *Leçons américaines*, trad. Y. Hersant, Paris, Gallimard, « Poche Folio », 1989, p. 193-194.

En multipliant les récits, le narrateur va réussir à s'échapper d'un récit égocentrique, de même qu'il rendra compte de la pluralité narrative d'une vie³¹⁴. Les histoires, ou récits de vie, vont s'enchevêtrer les uns dans les autres créant ainsi une logique d'enchâssement. Des fragments de vie qui traversent d'autres vies, à l'instar du récit qui, de ce fait, est traversé par d'autres récits. Ces fragments, qui ne sont pas de même nature, permettent une extensibilité infinie du récit. En effet, nous trouvons parmi les ajouts à l'histoire principale des synopsis aux pages 25 et 159, un résumé de livre à la page 161, des anecdotes, celle de Henry James à la page 106, suivie de celle concernant Rembrandt page 107, des souvenirs d'enfance de la page 57 à la page 67, des histoires alimentées par des souvenirs de jeunesse remémorés lors des soirées du narrateur chez Claudio Barragán. Les personnages, qui entourent le narrateur, sont générateurs de fictions puisqu'ils ont le pouvoir de produire de la fiction dans une fiction, mise en abyme qui ne manquera pas de leur octroyer un caractère romanesque. Ce patchwork de récits venus alimenter la diégèse donne du corps et une dynamique au texte dont la trame principale, la séparation, manquait de relief actionnel. L'enchâssement marque également la réception qui va se faire sur deux tons, un ton plus intimiste, quand la lecture s'oriente vers des passages personnels de la vie du personnage-narrateur, et un ton plus romanesque, quand le lecteur plonge dans des histoires qui le font s'engouffrer dans de nouveaux univers. La présentation en chapitre de ces histoires, constellation d'îlots narratifs autour de la trame principale, contribue à leur donner une autonomie et à questionner ainsi la forme même de ce roman. En effet, nous pourrions envisager ce roman comme un recueil de récits où les histoires se succèdent autour d'un axe fédérateur, soit la séparation conjugale du personnage-narrateur. *Derrumbe* gagnerait alors le pari de la forme en juxtaposant récits brefs et forme longue et contribuerait ainsi à faire évoluer le cadre rigide du roman.

La fragmentation qui caractérise *Derrumbe* n'est que la partie visible d'un phénomène plus ample qui se mesure à l'échelle de l'œuvre de Daniel Guebel. Pour Milan Kundera, « l'art du roman est l'esprit de continuité : chaque œuvre est la réponse aux œuvres précédentes, chaque œuvre contient toute expérience antérieure du roman³¹⁵ ». Cet héritage sur lequel se construit l'œuvre est visible chez Guebel, qui en fait un jeu littéraire et un principe énonciatif.

³¹⁴ Expression calquée sur « l'unité narrative d'une vie » selon Mac Intyre. Pour ma part, je désigne par « pluralité narrative d'une vie » la forme du récit. RICOEUR Paul, *Soi-même comme un autre*, Paris, Éditions du Seuil, « Essais », 1990, p. 186-187.

³¹⁵ KUNDERA Milan, *L'art du roman*, *op.cit.*, p. 30.

Le romanesque, par le biais de la fiction, s'invite dans les écritures intimes. Cependant, chez l'auteur argentin, le biographème et la fiction se partagent l'émergence du romanesque dans son œuvre intimiste. En effet, porté par un ton humoristique, le composant autobiographique agit comme un déclencheur d'intensité et alimente ainsi le pan thématique du romanesque. Daniel Guebel utilise l'humour comme un biographème puisqu'il renvoie le plus souvent à une expérience biographique propre à l'auteur. Ainsi, il deviendrait un élément renvoyant systématiquement à la figure de l'auteur dans et hors du roman.

La poétique de l'indicible permet au langage couplé à la fiction d'incarner (*Nina*), de jouer avec le personnage (*Derrumbe*) et de le désincarner (*Mis escritores muertos*). En ce sens, cette poétique représente un seuil vers la fiction au même titre que l'autofiction. Chez Daniel Guebel, l'exploration du néologisme révèle les mécanismes complexes qui soutiennent l'œuvre de cet auteur argentin. L'autofiction ne se réduit pas qu'à la représentation de soi, elle sert à l'affirmation de l'auteur jusqu'à sa négation, elle participe d'un dessein supérieur qui regroupe un ample corpus. Elle ouvre un double chemin vers soi et vers la fiction par le biais du personnage anonyme et du récit. À travers l'autofiction, c'est une exploration de la fiction que nous découvrons quand le récit verse dans la fiction, s'y abîme (*Derrumbe*), la renverse (*Mis escritores muertos*) ou l'étend en la faisant sortir de ton territoire.

Qui se joue de l'autre chez Daniel Guebel ? La forme qui ment pour mieux dévoiler ? Le personnage autobiographique et romanesque ? L'auteur qui utilise la fiction tel un pantin qu'il assujeti au gré de son dessein narratif ou la fiction qui se plaît à représenter l'auteur dans sa nature la plus burlesque ? Le cycle de la fictionnalisation de soi développé dans les romans *El día feliz de Charlie Feiling*, *Nina*, *Derrumbe* et *Mis escritores muertos* se termine par la sortie de scène – disparition ou libération– de l'auteur orchestrée dans le dernier roman du cycle par le biais d'un procédé fictionnel qui tendrait à invalider la fiction. Le cycle autofictionnel permet de dégager des caractéristiques majeures de l'écriture de Daniel Guebel qui éclairent l'ensemble de son œuvre. L'exploration du genre autofictionnel révèle l'importance des procédés fictionnels (glissement, renversement, mise en abyme, fragmentation, trompe-l'œil) qui concourent à sublimer le projet énonciatif. Le personnage complète le dispositif puisque c'est en grande partie sur lui que va reposer l'ambiguïté de l'autofiction. Pourtant anonyme, le personnage paraît aisément reconnaissable car les

biographèmes fort nombreux opèrent des mutations et adoptent des formes qui concourent constamment à faire de la figure de l'auteur le point de fuite.

[...] l'analyse scientifique des conditions sociales de la production et de la réception de l'œuvre d'art, loin de la réduire ou de la détruire, intensifie l'expérience littéraire [...]

Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art*, Seuil, 1998, p. 14-15.

TROISIÈME PARTIE – L'AUTOFICTION, UNE REPRÉSENTATION LITTÉRAIRE ET SOCIALE DE L'AUTEUR

L'autofiction permet le mariage improbable entre les écritures intimes et le romanesque. La représentation anonyme de l'auteur dans *Derrumbe* et *Mis escritores muertos* met en péril le pacte nominal autofictionnel qui liait le personnage au narrateur et à l'auteur. Le personnage devient funambule alors qu'il jongle entre biographèmes et fiction. Tout concourt – ton, personnage, forme du récit – à célébrer cette union féconde mais aussi à la réfuter. Le biographème est parodique quand l'humour l'installe ; le personnage anonyme n'en reste pas moins identifiable ; la forme, en trompe l'œil, nous offre un récit faussement autobiographique et faussement romanesque.

L'acte de création est mis en scène dans l'autofiction, ce faisant, l'autofiction devient le miroir où se reflètent l'auteur et la société. Le lecteur assiste à la remise en question du sujet dans les écritures intimes. Comme genèse de cette dynamique, qui représente et construit le moi de l'écrivain de façon hybride à partir d'apports autobiographiques autant qu'imaginaires, nous pourrions notamment penser à la publication en 1992 de *El llanto* de César Aira. Ce n'est plus seulement le moi qui est en scène dans *Derrumbe* et *Era el cielo*, mais le moi de l'écrivain accablé par les difficultés conjugales qui mettent à mal la création et l'homme. Cette crise se résout par l'écriture, l'imaginaire étant le seul refuge de l'écrivain, c'est en se représentant lui-même par un effet de miroir qu'il retrouve l'inspiration, devenant lui-même son propre référent. C'est dans cette mouvance réflexive que s'inscrivent ces deux œuvres qui narrent la souffrance de la double séparation, conjugale et paternelle, sur le mode explosif de l'autobiographie d'inspiration autofictionnelle.

Daniel Guebel et Sergio Bizzio, appartenant à la même génération et par ailleurs amis, partagent une expérience de vie identique. La séparation conjugale qui arrive au même moment dans leur vie amoureuse permet de dresser un parallèle entre ces deux hommes mûrs qui affrontent un tournant décisif dans leur vie respective. Les similitudes sont également littéraires, puisque tous deux ressentent le besoin de partager ce moment crucial en se réfugiant dans l'écriture. Ce paradoxe qui voit dans l'écriture, vouée à se diffuser, un refuge

lie les deux œuvres. *Derrumbe* et *Era el cielo* pourraient être le fruit d'une écriture en collaboration dans la mesure où chacun des deux auteurs connaissait le projet littéraire de l'autre et où les œuvres ont été écrites quasi simultanément. Ils avaient donc conscience de ressentir le même besoin, à ce stade de la vie, de s'inclure dans une de leurs fictions, de se raconter.

Dans un premier temps, nous verrons de quelle façon l'écriture en collaboration tend à préciser la démarche autofictionnelle de Daniel Guebel. L'écriture en collaboration avec Sergio Bizzio est d'abord théâtrale, dans *Dos obras ordinarias*, puis romanesque, dans *El día feliz de Charlie Feiling*. Elle se prolonge dans des projets que Daniel Guebel aborde, cette fois, seul : *Tres obras para desesperar* poursuit *Dos obras ordinarias* quand *Mis escritores muertos* prolonge *El día feliz...* Enfin, la collaboration s'appréciera à la vue d'un projet qui fédère un groupe d'écrivains autour de la revue *Babel, revista de libros*. Nous verrons dans quelle mesure l'écriture en collaboration participe de l'autofiction en représentant l'écrivain dans un champ littéraire qui lui est propre.

A. LA REPRÉSENTATION DE L'AUTEUR DANS L'AUTOFICTION : CAS DE *DERRUMBE* ET *ERA EL CIELO*

1. La déconstruction identitaire du moi

a) Représentation dépréciative

La relation au miroir permet d'appréhender, par le biais de la distanciation du sujet avec lui-même, le thème du dédoublement. De plus, dans les deux romans que nous étudions, la perception que le personnage a de lui-même donne souvent l'impression qu'il se trouve face à un miroir ou alors qu'il a la capacité de se voir, de sortir de lui-même et de se contempler. C'est notamment le cas dans le texte de Sergio Bizzio, où le lecteur a l'illusion qu'un dédoublement du personnage s'opère, qu'il se sent étranger à lui-même : « [...] me arrojé a mí mismo en la cama como si me arrojara otro, e incluso oponiéndome una cierta resistencia » (p. 65).

De plus, la confrontation avec soi qui passe par le miroir conduit fréquemment à une remise en question sur le mode dépréciatif :

Paseé la vista por la casa hasta que me encontré a mi mismo en el espejo de la pared de enfrente. Estaba sentado en un sillón, con las piernas estiradas sobre una banqueta, y contrastaba fuertemente con el despojamiento y la pulcritud del espacio que se abría a medio metro de mí: tenía un libro abierto sobre las piernas y otro en la mano, sobre el apoyabrazos izquierdo tenía mi celular y el control remoto del equipo de audio, mientras que en el derecho hacían equilibrio un cenicero, un paquete de cigarrillos y un encendedor [...] Mirándome tuve exactamente la sensación contraria a la que tenía cada vez que miraba trabajar a Vera (*Era el cielo*, p. 52-53)

Cette scène très visuelle commence par le regard circulaire du narrateur sur l'espace qu'il occupe, ce qui donne l'impression d'un *travelling* panoramique à la façon d'une caméra. Son regard passe, jusqu'au moment où il s'arrête sur son reflet dans le miroir qui va donner lieu à une distanciation puis à une remise en question. Le narrateur s'observe attentivement, se dissèque comme s'il ne se reconnaissait pas. Tout est examiné, dans le moindre détail, pour tendre ensuite vers une comparaison avec le personnage féminin, Vera, qui se démarque par l'attitude contraire. Cette vision dans le miroir, cette projection de soi, sorte de mise en abyme grâce à l'écriture, ouvre la narration à de nouvelles dimensions. En effet, le miroir permet d'accéder à de nouveaux espaces, ici un espace introspectif de remise en question, mais également un questionnement métaphysique sur la réalité et la condition humaine. Le verbe « encontrar » en début de citation souligne cette perception ontologique, le lecteur a l'impression que le narrateur s'était égaré, et que le miroir pouvait représenter cet espace où dans un double mouvement l'individu pourrait se dédoubler et/ou se retrouver. Outre son caractère cinématographique, cette scène nous permet également d'établir un parallèle entre la littérature et la peinture, car elle renvoie à la célèbre toile de Velázquez, *Les Ménines*, dans un usage un peu détourné, puisque c'est une vision dégradée que le narrateur nous donne de ce tableau, l'artiste étant représenté ici affalé sur un fauteuil. Ce que nous pouvons néanmoins retenir, c'est cette mise en abyme infinie de l'auteur/peintre qui, de façon réflexive, se représente dans son œuvre par le biais d'un miroir qui projette ici son reflet à l'infini par le biais du livre/toile. Enfin, ce recours intertextuel au tableau du maître rappelle un passage de *Derrumbe*, où le peintre est également évoqué :

Mi vida entera, le dijo Rembrandt al médico, la dedicué a reproducir no los cuerpos de las personas que me pagaban para que las ubique dentro de mis cuadros [...], sino el aire que existe entre la mirada y los objetos, quise pintar la luz como materia [...]. Quise lograr eso, y no sé si pude. Pero dicen que hay otro que sí llegó más lejos que yo : está en España y se llama Velázquez (*Derrumbe*, p. 108)

L'acte créateur est mis en scène dans et par l'écriture, il reflète l'intention d'une recherche de nouveaux espaces fictionnels dans lesquels l'auteur se projetterait, comme c'est également le cas dans tout processus autobiographique ou autofictionnel. La littérature actuelle se plaît à jouer à l'infini avec la notion de perception qui permet une grande liberté créative et enrichit la prose d'une dimension métaphysique. Lors d'un entretien, le romancier Alan Pauls, qui appartient à la même génération d'écrivains que Daniel Guebel et Sergio Bizzio, disait qu'en littérature « la única aventura posible es la de la percepción³¹⁶ » ; il pointait ainsi du doigt l'intérêt des auteurs contemporains pour un nouveau rapport au monde qui se concrétise par l'originalité de la perception. De la même façon, le miroir est un motif récurrent, voire obsessionnel, dans l'œuvre de Borges qui questionne par son biais le rapport au monde et à la réalité multiplié par l'objet réfléchissant dans une perspective infinie.

Le miroir permet la remise en question identitaire et peut être déconstructeur. En effet, la représentation que nous avons de nous-mêmes diffère de ce que nous sommes réellement ; le miroir est déconstructeur, mais en même temps, il réhabilite le réel. Le narrateur de *Derrumbe*, malgré l'absence de description, bénéficie d'une certaine épaisseur réaliste, d'un effet de vie qui permet au lecteur de s'identifier à lui. Dans *Derrumbe*, la vie du narrateur fonctionne comme un miroir, elle lui renvoie une image qui déconstruit le mythe qu'il s'était forgé autour de lui-même : « ¿Quién tolera los espejos insultantes con que la vida demuestra lo vulgar de nuestra presunta excepcionalidad? » (p. 123).

Nous comprenons ici que l'auteur fait métaphoriquement référence aux épreuves de la vie qui peuvent, à l'instar du miroir, nous renvoyer une image dégradée de nous-mêmes. Ainsi, nous pourrions imaginer qu'Ana serait un miroir qui renvoie continuellement à son père le reflet de son échec familial. Nous pourrions également, en nous basant sur une réflexion de César Aira dans son roman *El llanto*, souligner la réversibilité du miroir :

Adentro del baño suena una vocesita que conozco bien : ¿Papá? Es Tomás, mi hijo mayor, que adivina perfectamente mi presencia. Me vuelvo, y él abre la puerta...Es rubio, delgado, hermoso como un ángel, y tiene los ojos muy abiertos. En ellos veo toda la dimensión de mi desgracia, pero *al revés*, como felicidad³¹⁷.

Dans ce cas, les yeux de l'enfant fonctionnent comme des miroirs. Le père s'y reflète et c'est l'enfant source de joie qui apparaît dans le miroir.

³¹⁶ ARIAS Hernán, BUDASSI Sonia, *Una charla...*, *op.cit.*

³¹⁷ AIRA César, *El llanto*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, "Biblioteca Ficciones", 1992, p. 74.

Enfin, le thème du miroir est déconstructeur, car il est une voie d'accès à la remise en question autant qu'il est construisant voire reconstruisant. De plus, ce motif marque des étapes dans la narration, mais également dans la trajectoire du narrateur dans *Era el cielo* qui est confronté à son image à un moment crucial de l'histoire. Alors que, dans la scène inaugurale de l'œuvre, le narrateur est incapable de franchir la porte qui le sépare de sa femme et de ses agresseurs, à la fin du récit, le narrateur n'hésite plus :

Recuerdo ahora la expresión de mi cara reflejada en los ventanales del vivero, que ví en aquel momento al acercarme a la entrada y por la que recién estuve a punto de escribir que vacilé (« vacilé como si no me conociera », estuve a punto de escribir). No fue así. Entré directamente, entré sin dudar (*Era el cielo*, p. 205)

Les deux moments de la narration, l'un au début et l'autre placé à la fin, sont construits en miroir, ils marquent une évolution dans la trajectoire du personnage, et c'est en ce sens qu'il y a reconstruction, après la déconstruction provoquée par le traumatisme initial. L'auteur insiste sur le fait que le narrateur a franchi un seuil, au sens propre comme au figuré, pour témoigner d'un renouveau par l'écriture.

b) Absence de soi et vide identitaire

L'incipit de *Era el cielo* nous propulse dans cette existence qui en est à un point de rupture. En effet, la violence de cette scène, pour le narrateur qui en a été témoin et ne peut se libérer de ce traumatisme, va conduire à une impossibilité de surmonter, de dépasser ce stade initial. Une idée d'irréversibilité domine alors toute la narration, qui finalement fonctionne un peu, en tout cas dans ses première et deuxième parties, sur le mode d'un retour en arrière dont l'un des exemples littéraires le plus représentatif est certainement celui de Gabriel García Márquez avec *Crónica de una muerte anunciada*. Nous pouvons d'ailleurs établir un parallèle entre le schéma du roman de Sergio Bizzio et celui du roman de García Márquez. *Era el cielo* s'ouvre sur un viol, puis remonte le temps dans une seconde partie qui tente de reconstituer ce qui a conduit à cet acte. C'est néanmoins dans la dernière partie, qui s'élabore sur le mode du roman policier, que le lecteur découvrira ce qui a conduit à cet événement initial tragique et que le narrateur pourra en découvrir les circonstances. Avant cela, dans les deux premières parties du récit, le narrateur paraît absent. Finalement, c'est un livre d'absence qu'écrit le narrateur, ce qui fait écho à la phrase de Samuel Beckett citée en exergue de *Era el cielo*: « No habría nadie más crédulo que yo, si estuviera allí ». Son rôle de témoin d'un événement traumatisant va annuler les notions de temps et d'espace. L'absence crée un espace littéraire propre dans lequel le personnage évolue : « Miré hacia la ventana. Ahí estaba yo un par de

horas atrás. Sin embargo no me había retirado del todo, y a lo mejor no tendría nunca la fuerza suficiente para apartarme completamente de allí» (p. 25). Le narrateur paraît prisonnier de cet espace d'où il ne pourra plus sortir, car il est incapable d'affronter, de dépasser la situation, et tandis que le temps et l'espace semblent figés, il s'éclipse et apparaît lui-même dans un dédoublement entre absence et présence. Alors qu'il est présent dans le reste de la narration, sa passivité le fait paradoxalement paraître absent. De plus, la citation ci-dessus souligne qu'une partie de lui restera à jamais derrière cette fenêtre. Le narrateur dans la suite du récit se distingue par sa passivité, son absence, le sentiment qu'il a de se sentir étranger dans des espaces familiers. C'est dans la seconde partie du récit qu'il donne l'impression d'être absent, alors que Vera, qui fonctionne comme son antithèse, comble l'espace par sa présence, et son amour pour elle est tel qu'il annule le narrateur : « [...] mi curiosidad por lo que Vera hacía a cada momento era enorme; me había sumergido en ella [...] ». (*Era el cielo*, p. 77)

De la même façon, nous constatons que Vera occupe tout l'espace privé de la maison, et que le narrateur n'arrive pas à y trouver sa place. Le narrateur le démontre en ces termes : « [...] había notado, por primera vez, de manera consciente, que en la casa no había *nada*, absolutamente *nada* que fuera *mío* [...] » (*Era el cielo* p. 168) ou encore «Excepto yo-mismo, no había rastros de mí». (*Era el cielo* p. 145). Il n'y a chez Vera aucune marque qui atteste la présence du narrateur. Il fait donc intrusion dans cet espace de vie comme le lecteur dans ce récit de vie. Le narrateur a été dépossédé de tout. Les biens qui nous appartiennent peuvent être révélateurs de notre personnalité et l'on dit souvent que le lieu de vie renvoie symboliquement à ses occupants. Chez Vera, le narrateur se sent étranger, alors qu'il y habite. En revanche, il ressent un sentiment de bien-être chez son ex-femme, Diana, où l'espace est chargé de souvenirs, d'objets communs dont la perception concourt à créer chez le narrateur un sentiment de familiarité.

De plus, le narrateur se sent étranger au lieu, mais également à lui-même. La déconstruction passe par l'absence, mais aussi par une profonde introspection du « je » qui conduit à une hyperbole identitaire. L'hyperbole identitaire se traduit chez l'individu par un développement subjectif dont le résultat est le sentiment d'être étranger à lui-même. Le thème de l'absence chez les deux auteurs pourrait être l'illustration d'une réflexion de Borges sur « la idea púdica de un yo que es casi pura perplejidad y observación desinteresada del

tumulto³¹⁸ ». Le narrateur de *Era el cielo* est comme dépossédé de lui-même, dans les deux premières parties du récit, il apparaît comme le témoin passif des événements qui jalonnent sa vie. L'impuissance envahit l'ensemble de la narration jusqu'au sursaut final.

Nous pouvons constater qu'à travers les différentes citations, le thème de la déconstruction identitaire a une dimension fortement spatiale. L'effacement vient également seconder cette dimension spatiale de l'absence et le fait de se sentir étranger à soi-même. En effet, à différentes reprises dans le texte, le lecteur constate combien il est facile d'effacer une présence, voire de l'annuler : « Pero ni rastros de mí. Vera había pasado como un remolino sobre mis huellas, borrándolas durante los preparativos finales de su viaje [...] ». (*Era el cielo*, p. 168).

Le thème de l'effacement revient à trois reprises dans la narration, une première fois au début, alors que Diana efface dans la maison les traces du viol, puis quand Vera efface les traces du chien qui vient de mourir et, enfin, quand elle efface les traces du narrateur chez elle en saturant l'espace de sa propre présence. L'effacement met en évidence le caractère éphémère des choses et des êtres, il masque, recouvre la réalité d'une pellicule, il annule la présence.

De même, la déconstruction identitaire du héros passe par une démythification, le « sujet s'affirmant et se mettant en pièce dans un même mouvement³¹⁹ ». L'usage de « mythes en creux³²⁰ », reflétant la vacuité du personnage seconde le recours aux biographèmes. Alors que l'un déconstruit la représentation du personnage, l'autre la construit et l'amplifie en sortant des frontières textuelles. En effet, les narrateurs de chacun des deux romans sont démythifiés, ils se caractérisent par une fragilité existentielle qui les conduit vers un état de dépression, de repli sur eux-mêmes, de désenchantement face à la réalité. Sur le mode de l'autodépréciation, les deux anti-héros examinent leur médiocrité qui se base sur un sentiment de double échec : l'échec conjugal et l'échec professionnel. La déconstruction identitaire du narrateur passe également par l'absence de marqueurs identitaires. En effet, le fait que les narrateurs n'aient pas de noms provoque un vide identitaire, le nom donnant une identité au héros. L'identité des narrateurs, qui n'est que littéraire, ébrèche le projet autobiographique dans le sens où le narrateur ne peut être complètement assimilé à l'auteur.

³¹⁸ GARCÉS Gonzalo, «La voz del payaso» [en ligne], *Revista Ñ*, N°227, 02 Février 2008. Disponible sur <<http://edant.revistaenlinea.clarin.com/notas/2008/02/09/01603476.html>> [consulté le 20 avril 2015].

³¹⁹ GENON Arnaud, « Note sur l'autofiction et la question du sujet » [en ligne], *La Revue des Ressources*, 2007. Disponible sur <<http://www.larevuedesressources.org/spip.php?article686>> [consulté le 23 avril 2015].

³²⁰ LAFON Michel, *Borges...*, p. 104-105.

Philippe Lejeune précise à propos du nom propre qu'il s'agit de « quelques lettres où chacun croit instinctivement qu'est déposée l'essence de son être ³²¹ », et inversement, l'absence de nom propre peut conduire à une dépossession de soi, car il n'y a plus de nom pour contenir l'identité. De plus, comme nous l'avons souligné dans la première partie, l'absence de marqueurs identitaires crée une ambiguïté quant à l'homonymat qui, faute d'être avéré, n'est que suggéré. Cette carence vise à déconstruire le personnage dans sa construction même.

Le thème du suicide est évoqué, et même induit, d'une certaine manière, par l'écriture elle-même, comme le suggère Roland Barthes lorsqu'il écrit : « Dès que je produis, dès que j'écris, c'est le texte lui-même qui me dépossède (heureusement) de ma durée narrative ³²² ». L'écriture dépossède l'écrivain d'une partie de lui-même, de même que lorsque l'auteur écrit sa vie, cette dernière se transforme en destin, elle se fige dans une temporalité littéraire propre. L'écriture de soi serait une forme de suicide littéraire : « Le roman est une mort, il fait de la vie un destin, du souvenir un acte utile et de la durée un temps dirigé et significatif ³²³ », selon Roland Barthes. Enfin, le thème de la mort est également évoqué de façon symbolique, notamment dans *Derrumbe*. Le constat d'échec et la souffrance produisent l'effet d'une mort symbolique chez le narrateur :

De hecho, me esforcé como un condenado para producir su partida y enterrarme luego en este infierno. ¿Y? Hay maneras y maneras de morir en vida y yo elegí la mía. Lo pienso. Lo acepto al menos. Querría otra cosa, seguro que sí. Pero no sé cómo hacer. (*Derrumbe*, p. 19).

La déconstruction identitaire est une variation sur le thème de l'écrivain raté, elle le seconde dans la narration. L'impression d'être un écrivain raté amène le narrateur à développer une vision dégradée de lui. La narration devient rétrospective dans *Derrumbe* quand le narrateur revient sur un épisode de son enfance et sur les réflexions qui le nourrissaient à cette époque. Le questionnement identitaire étant au cœur de son évolution, il en ressort que cet orphelin se définit lui-même par son inexistence. L'autodépréciation du narrateur passe également par le rejet de lui-même :

Yo no dudaba de mi realidad como ser vivo. Lo que me faltaba, lo que me llevaba a pensarme como inexistente, era, en el fondo, que mi subjetividad estaba constituida como un agujero donde el yo, mi yo, se había perdido desde el inicio de los tiempos, o al menos desde hacía tanto tiempo que ya no lo podía registrar.

³²¹ LEJEUNE Philippe, *Le Pacte...*, *op.cit.*, p. 35.

³²² BARTHES Roland, *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Seuil, Collection « Écrivains de toujours », 1975, p. 6.

³²³ BARTHES Roland, *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, Collections « Essais », 2004, p. 33.

Y «yo» sabía que esto continuaría siendo así hasta el fin (en la lápida de mi tumba deberá escribirse «No soy»). (*Derrumbe*, p. 45)

À travers cette citation, le narrateur donne la sensation d'être étranger à lui-même, notamment quand il met le « yo » entre guillemets comme pour marquer une distanciation avec lui-même. Enfin, à la fin de la citation, nous constatons qu'il se définit par la négative, ce qui renforce l'idée selon laquelle il se renie. Cette caractérisation négative que le narrateur fait de lui-même renvoie au thème de la mort et du suicide. Pour se maintenir en vie, comme nous l'avons vu précédemment, le narrateur-enfant développe l'idée selon laquelle il est un génie. Cette mythification de lui-même lui permet de se projeter dans le futur qui lui apparaît comme une issue de secours face au présent trop pesant. La mythification de soi alterne paradoxalement avec un total mépris de soi. Cette dualité identitaire qui construit le sujet autant qu'elle le déconstruit maintient le narrateur en vie, elle est également la genèse de sa vocation d'écrivain. Le thème de la mort se révèle également aussi constructeur que déconstructeur puisque le narrateur enfant développe l'idée selon laquelle l'homme inscrit dans une chaîne humaine tend à s'améliorer, tend vers la perfection. Cette inscription ontologique dresse un parallèle avec le thème de la réécriture, vu précédemment, qu'elle vient enrichir par une réflexion connexe sur la réincarnation :

Tras la muerte me esperaba otra vida. Y luego otra, y otra para toda la eternidad... [...] En su carácter de construcción imaginaria, esta creencia cumplió una función altamente consoladora [...] y además y sobre todo, se organizó como un modelo de maquinaria narrativa cuyo empleo me define hasta el día de hoy como escritor. (*Derrumbe*, p. 70)

Finalement, la réécriture serait une sorte de réincarnation littéraire. Dans *Era el cielo*, la narration se clôt sur une vision positive que le narrateur porte sur lui. En effet, ce dernier vainc sa peur, et c'est à une victoire finale sur soi qu'assiste le lecteur. La perspective finale est celle de la plénitude conjugale symbolisée par l'avion qui plane dans le ciel dégagé que le narrateur contemple à perte de vue. D'ailleurs, la fin du roman fait écho autant au titre *Era el cielo* qu'à la couverture du livre qui représente la vue du ciel depuis un hublot. Le symbolisme du ciel insiste sur l'aspect biblique, il renvoie à la puissance et à la transcendance. La puissance qui émane du narrateur qui a rompu avec sa passivité à la fin du roman est secondée par son élévation symbolique dans les airs, qui représente le dépassement de la peur initiale. Le narrateur apparaît tout puissant à la fin du roman, maître de son destin.

2. L'autofiction : une expérience de la réalité

a) L'enfant moteur de la narration

Le thème de la paternité est le fil conducteur des deux romans, il sous-tend l'intrigue autant qu'il la motive. L'enfant est au cœur de la séparation, c'est donc à ce titre qu'il est au cœur du livre. Il représente une sorte de noyau solaire puisqu'il est source de vie pour les deux auteurs qui, eux, gravitent autour comme des constellations.

L'enfant est un condensé de sens. Le narrateur de *Era el cielo* pose une question fondamentale quant à l'approche de la paternité dans les romans, et plus généralement, quant à la venue d'un enfant : « ¿En qué momento empezó a tener sentido haber nacido, para que uno sienta el deseo de hacer nacer? » (p. 153). Nous comprenons que la naissance de l'enfant représente pour le narrateur un prolongement ou même un rétablissement du sens au sein d'un univers jusque-là considéré comme absurde. Avec l'enfant, le monde et la vie des deux narrateurs ont pris sens, c'est en cela qu'il est un élément formateur, constructeur :

Desde que nació, el sinsentido del mundo se condensó hasta convertirse en un punto insignificante, y lo único que tuvo la consistencia del ser, el brillo y la dimensión de lo existente, fue su presencia (*Derrumbe*, p. 21-22).

Mi hijo, el ser más amado, el hombrecito que sostenía el sentido del mundo, se sentó en el suelo, ajeno a mi angustia [...]. (*Era el cielo*, p. 20).

Ce sont les enfants, Ana dans *Derrumbe* et Julián dans *Era el cielo*, qui motivent la narration tout comme la vie des auteurs. Les prénoms des enfants sont des biographèmes, puisque Ana, la fille de Daniel Guebel, apparaît également dans le paratexte. Les enfants apportent un sens à la vie des narrateurs, ils deviennent une raison de vivre dans ces romans qui se caractérisent par une vision désabusée de la vie à l'heure de la séparation. La scission occasionnée par la séparation (précisons qu'il n'est question de divorce dans aucun des deux textes, mais de séparation conjugale, puisque les deux couples vivaient maritalement) est source de souffrance. Cette souffrance est double, d'une part elle reflète l'échec d'un couple, et d'autre part la perte de l'enfant qui part vivre chez la mère.

Le père, dans les deux romans, se voit privé de la présence quotidienne de l'enfant, et c'est cette absence qui occasionne la plus grande douleur. L'enfant, qui représente un bien commun, est au cœur de la relation entre ses parents malgré la séparation. Julián et Ana sont donc malgré le contexte familial des symboles d'union. La coparentalité est présente à travers le thème de l'éducation dans le roman de Sergio Bizzio, puisque son fils, qui est plus âgé, est

scolarisé. La question fondamentale de la scolarisation, devenue plus complexe depuis la séparation, n'est pas abordée chez Daniel Guebel car sa fille n'a pas encore quatre ans, même si le narrateur-père est quand même un éducateur :

A la mañana fuimos a una juguetería a comprar un salvavidas para cuando venga y se meta en la pileta de lona, y un cubrecolchón, por si sigue mojando la cama, y una caja con veinticuatro marcadores de colores porque quería dibujar un arcoíris. « Nadie me enseñó a dibujar un arcoíris, papá ». Yo le enseñé y ella separó los marcadores en colores para hombres y mujeres (*Derrumbe*, p. 21-22).

Nous remarquons un souci protecteur du père, qui prend des précautions de sécurité et pense au protège-matelas. Le père, ainsi, tend à atténuer l'effet mais pas la cause de cette régression infantile qui témoigne d'une fragilisation de l'enfant face à la perte de ses repères. Cependant, sa fille le ramène à un plan éducatif, moins matériel et plus ludique, lorsqu'elle émet le vœu de dessiner un arc-en-ciel, en lui demandant de lui apprendre à le faire. L'anecdote met en évidence la scission qu'elle a opérée mentalement entre les deux sexes, créant ainsi un parallèle avec sa situation familiale. Enfin, l'arc-en-ciel est un symbole d'alliance (présent dans la Bible) et d'union des contraires. Dans l'univers d'Ana, le jeu des couleurs qui sépare le masculin et le féminin pourrait trouver dans le dessin de l'arc-en-ciel un lieu de réunion des deux membres du couple. L'arc-en-ciel pourrait être un symbole très personnel de l'harmonie dont elle a besoin.

Sergio Bizzio illustre la coparentalité par des décisions communes concernant l'éducation de Julián :

Antes de anotarlo en este colegio, Diana y yo hicimos una averiguación bastante exhaustiva de los colegios de la zona, leímos y pensamos en sus programas de estudio y en la orientación de cada uno de ellos y consideramos todos los detalles a conciencia. (*Era el cielo*, p. 66)

Les parents sont ici partenaires, co-acteurs du développement de leur enfant. Le thème de l'éducation est intrinsèquement lié à celui de la transmission. Symboliquement, l'enfant représente comme un prolongement de soi-même ; dans ce sens, le parent développe souvent le désir de voir sa progéniture faire mieux que lui dans les différents domaines de la vie. Ce désir, chez Sergio Bizzio, est illustré par la réflexion sur l'éducation et l'épisode de la représentation théâtrale dans laquelle joue son fils, et à la fin de laquelle la fierté paternelle s'exprime dans un flot de larmes ou encore lorsqu'il le regarde s'amuser : « (A veces, mirándole jugar, solo o con otros chicos, siento una alegría inmensa al notar que es mucho mejor que yo) ». (*Era el cielo*, p. 67)

Ce désir est également illustré dans *Derrumbe* par le destin fictif de chirurgien d'Ana. Le narrateur imagine sa mort, pour permettre à sa fille de s'élever et de ne pas rester dans son orbite d'échec. Ainsi, Ana apparaît dans le dernier chapitre comme un chirurgien brillant, aveuglée par les flashes des photographes et plébiscitée dans le monde entier.

b) L'amour paternel ou l'expression de la souffrance

Jean le Camus, dans son ouvrage³²⁴, parle de la « fragilisation » des liens entre le père et l'enfant que la séparation éloigne ; ce n'est cependant pas le constat que le lecteur pourra faire à travers ces deux romans, qui certes insistent sur l'absence de l'être aimé comme source de souffrance, mais qui soulignent l'implication et la dévotion de pères aimants. Le texte se charge d'une valeur émotionnelle particulière, compte tenu du tournant décisif que sont en train de vivre ces deux narrateurs et auteurs. L'écriture est expiatoire, elle se charge d'amour et de souffrance et acquiert une portée symbolique et lyrique.

L'expression du sentiment passe par la poétisation du langage. Néanmoins, celui-ci dévoile ses limites quand l'émotion est trop forte et que le langage, même poétisé, n'arrive pas à la traduire, à la transmettre par des mots. Dans *Derrumbe*, l'auteur nous fait part de cette limite langagière qui handicape l'expression de la profondeur affective, par exemple lorsqu'il voit sa fille s'éloigner : « En casos como ése, lo que puede hacerse es contar la escena, narrarla mejor o peor, incorporar o eliminar detalles ; pero la emoción no tiene número, carece de palabras » (p. 113). Cette remise en question du langage par le biais du thème de l'indicible se base sur un méta-discours qui est un « discours dont l'objet est le discours (son fonctionnement, sa nature) ou la langue (énoncé métalinguistique)³²⁵ ». Selon Philippe Gasparini, le méta-discours « mobilise l'aptitude du langage à se retourner sur lui-même pour se référer à son propre code et s'explicitier en tant qu'outil de communication³²⁶ ». Daniel Guebel opère une digression méta-discursive dans laquelle il remet en question la portée du langage et le décalage qui se creuse entre le fait et la narration du fait :

[...] Si existiese la posibilidad de arribar a un extremo de realismo, una totalidad en la que relato y hecho coincidieran de tal manera que las palabras pudieran dar cuenta de lo ocurrido (no suplantarlo, sino duplicarlo en el universo de la percepción [...]); si todo ello fuera posible, aun así, en el momento en que las palabras intentan transcribir los hechos de la manera más estricta y directa posible,

³²⁴ LE CAMUS Jean, *Le Père et l'Enfant à l'épreuve de la séparation*, Paris, Odile Jacob, 2009.

³²⁵ GASPARIINI Philippe, *Est-il je ?...*, *op.cit.*, p. 126.

³²⁶ *Ibidem*.

[...] no hacen sino determinarlos de cierta manera, desviarse del acontecimiento. (*Derrumbe*, p. 114-115).

Cette digression, qui souligne l'impossibilité pour le narrateur de dire l'émotion qui l'habite, révèle également les limites de l'écriture. Cela met en évidence la profondeur du sentiment, la frustration du narrateur face à cette incapacité du langage. Cette quête langagière va trouver un terrain d'expression dans la matérialisation de la souffrance : « En algún momento, sin embargo, ese dolor dejó de manar como herida, su condición líquida, de manera lenta, se solidificó; se volvió amargura. » (*Derrumbe*, p. 128)

La poétisation de la langue qui transmet l'émotion passe aussi bien par l'incapacité langagière, tout aussi émouvante, par sa retenue, sa pudeur, que par l'épanchement lyrique. Enfin, l'évocation de l'amour paternel inconditionnel peut, par des formules brèves, acquérir beaucoup d'intensité et une dimension très lyrique : « Con su nacimiento, ella borró todo el resto, un amor sin piedad. » (*Derrumbe*, p. 161)

L'enfant, qui auparavant faisait partie du rituel de la quotidienneté, est maintenant absent :

[...] entendí que eso tiene que ver con el hecho implacablemente espantoso de que hace ya bastante tiempo que no vivo con él: la pérdida de lo cotidiano se traduce en una suerte de ansiedad general [...]. (*Era el cielo*, p. 67)

Cette absence change les rapports entre l'enfant et le père. Elle se reflète dans la distance que le narrateur perçoit entre son fils et lui. L'éloignement spatial dû à la séparation conduit inévitablement à un éloignement affectif, que le père déplore.

Dans *Era el cielo*, la narration rétrospective crée une ellipse quant au moment de la séparation. En effet, le choc occasionné par le viol de sa femme rappelle au narrateur la première visite de son fils après la séparation, dans son nouvel appartement :

[...] Me vino a la mente — cayó en mi mente, como una piedra, provocando un oleaje que bañó de terror las costas en miniatura de mi vida — la imagen de Julián entrando por primera vez al departamento que alquilé cuando Diana y yo nos separamos [...]. Caí en la cuenta de que ya no vivía con él. (*Era el cielo*, p. 19)

Le narrateur, comme anesthésié par la séparation, émerge de son inertie et réalise alors que son fils lui rend visite pour la première fois, qu'ils ne vivent plus ensemble. L'introspection que le narrateur réalise insiste sur son état émotionnel par le biais d'une succession d'images qui tendent à miniaturiser la vie du narrateur. Le souvenir actualise un bouleversement

représenté par un phénomène climatique incontrôlable face auquel le narrateur se sent tout petit.

Au contraire, dans *Derrumbe*, la prise de conscience du narrateur est immédiate, la violence de la séparation est telle qu'elle nécessite une ellipse temporelle. En effet, le lecteur n'assiste pas directement à la scène d'adieu père-fille, elle lui est rapportée une fois terminée. Cet épisode illustre l'écriture instantanée, le narrateur nous fait part de son émotion juste avant la séparation, puis il se remet à l'écriture juste après, et la narration revêt ainsi un caractère d'immédiateté malgré la légère ellipse temporelle qui nous masque le moment précis de la séparation :

[...] hoy es la última noche en que Ana duerme en casa. [...] Estuve una hora, dos horas, esperando que la madre pasara a buscarla y se fueran. Quería quedarme solo, terminar de una vez. [...]. A medida que se iba acercando el momento en que Paula vendría, mi voz enronquecía, yo quería apartarme y no hablar. (*Derrumbe*, p. 21)

Le départ tout proche de sa fille incite le narrateur à se replier sur lui-même, il souhaite être seul, la souffrance est palpable, elle se matérialise dans une conception temporelle qui s'allonge. Le temps devient une torture, l'attente synonyme de souffrance le pousse à désirer le départ de sa fille, pour qu'il puisse extérioriser ses sentiments. La pudeur l'empêche de montrer sa fragilité face à une situation affective intense. Un double mouvement temporel s'installe qui, lui, tend à écourter le temps, aussi bien celui de la séparation, que celui des retrouvailles avec sa fille lors de sa prochaine visite. Le départ d'Ana, auquel nous assistons de façon rétrospective, est très émouvant. La fracture que suppose ce départ va revenir hanter la prose de façon obsessionnelle, puisque le narrateur revient souvent au fil de la narration sur cet adieu :

Paula acaba de llevársela. [...]Y se fueron de la mano. Yo me quedé en la puerta viéndolas irse y conteniendo las lágrimas. Ana llegó hasta la esquina y se dio vuelta y me saludó, me tiró un beso, sopló en el aire y después se volvió hacia su futuro. (*Era el cielo*, p. 22)

Cette description révèle l'immobilité du narrateur, qui reste symboliquement dans le présent, contre le mouvement de sa femme et sa fille qui avancent, comme le souligne le narrateur, vers le futur. La jeunesse et l'innocence d'Ana transparaissent dans ses actes, elle envoie un baiser à son père, geste enfantin et plein d'amour. Son insouciance contraste avec la gravité de la situation et la souffrance de son père. Il se produit une inversion des rôles entre le père et sa fille. C'est Ana qui part, et qui du haut de ses trois ans explique à son père comment va se

passer la séparation : « Ahora mi hija me dice: « Papá, voy a vivir con mami y te voy a extrañar mucho y voy a venir a visitarte ». (*Derrumbe*, p. 20). Et c'est son père qui pleure, incapable de maintenir les apparences plus longtemps, jusqu'à donner libre cours à l'extériorisation de ses sentiments : « Estoy solo y tengo que sobrevivir. Entro en mi casa, me tiembla la mandíbula. Empiezo a llorar, quiero gritar pero que no me escuchen los vecinos». (*Derrumbe*, p. 22)

De la même façon, l'écrivain César Aira dans son roman *El llanto* met en évidence le désir du père de dissimuler sa fragilité devant l'enfant :

Le tiendo los brazos y se trepa a mí con la facilidad de un viejo hábito. Es increíblemente liviano. Una pluma. Tiene diez años y es como si fueran diez meses. Lo llevo alzado de vuelta al dormitorio. El piso brilla como el hielo, pero debajo de una película de polvo en la que se han marcado mis pasos. Me lo echo sobre el hombro, estilo «bolsa de papas», como a él más le gusta que lo lleve. No quiero que vea que estuve llorando. No lo verá. Nunca lo sabrá porque no sé lo diré³²⁷...

Les deux textes insistent sur la pudeur qui devient un sentiment capable d'exprimer l'amour paternel. La dissimulation de la souffrance a pour but d'épargner l'enfant, ainsi que l'image du père, qui est un pilier dans la représentation familiale de l'enfant.

L'expression du sentiment se fait de façon verbale mais également par le biais des pleurs, qui sont fréquents chez les narrateurs. Cette douleur que le langage ne traduit pas, le corps la relaie. Le thème de la paternité ouvre dans les deux récits la voie à une introspection profonde, et amplifie le message d'une portée actuelle et sociale. En effet, les témoignages des deux narrateurs reflètent un phénomène de société majeur, et donnent voix aux pères qui revendiquent le droit à la paternité et pour qui l'absence des enfants est une vraie souffrance, qui n'est pas socialement reconnue. Un extrait de *Derrumbe* illustre ce sentiment : « En medio del griterío se alza la voz del padre, que aúlla su desesperación hasta apagar por contraste todas las voces, incluso la de la madre. El dolor del padre. » (*Derrumbe*, p. 25). Dans un style épuré, le narrateur nous raconte la trame d'un film qu'il visionne, dont l'action principale repose sur l'assassinat d'une fille, par une balle qui était destinée à son père. La voix du père couvre toutes les voix, y compris celle de la mère qu'il annule de ce fait. Cette réflexion dresse un parallèle entre les nouveaux phénomènes de société auxquels nous avons fait référence et les deux pères qui s'expriment dans les romans que nous étudions. La voix du père se fait elle aussi entendre par le biais de l'écriture. Ainsi, la phrase nominale qui clôt la

³²⁷ AIRA César, *El llanto*, op.cit., p. 74-75.

citation vient résumer le projet de l'auteur, elle exprime la souffrance en mettant en parallèle « el dolor » et « el padre », comme s'il s'agissait de deux synonymes : ces narrations étant des illustrations de cette homologie.

La peur de perdre un enfant s'exprime dans les deux romans, même si Daniel Guebel, dans *Derrumbe*, le fait de façon plus explicite. Elle conduit à une surprotection paternelle et se concentre dans la formule suivante : « El miedo absoluto: la pérdida de un hijo. » (*Derrumbe*, p.163). L'introspection gagne en profondeur quand le narrateur aborde le thème de la peur de perdre un enfant :

Por suerte moriré primero. Si pudiera darte la fórmula para no morir nunca, hijita...Pero no la sé. (*Derrumbe*, p. 163)

L'enfant devient paradoxalement un mélange de souffrance mais aussi de sens, comme nous l'avons vu précédemment. La surprotection paternelle conduit le narrateur à vouloir protéger sa fille contre toute souffrance. La séparation apparaît alors d'autant plus culpabilisante qu'elle est occasionnée par les parents eux-mêmes, ce n'est pas une souffrance venue de l'extérieur mais, au contraire, qui émane du sein même de la structure censée être protectrice. Le thème de la peur se propage dans les deux romans argentins, qui tous deux précisent que l'accès à la paternité fait naître une surprotection excessive et surtout, empreinte de terreurs. La paternité révèle les peurs, l'amour pour l'enfant les nourrit : « La lista es infinita. Un hijo es una industria a producir terror. » (*Era el cielo*, p. 178).

La réflexion sur la peur est particulièrement approfondie dans le texte de Sergio Bizzio, puisque son personnage développe de nombreuses angoisses personnelles, en plus de celles qui sont nées au contact de son fils. Le narrateur en dresse une liste qui s'étend sur deux pages :

La lista de mis miedos (en desorden):

A la muerte.

A los aviones. A la locura.

A las enfermedades. A las amputaciones. A los barcos.

A la velocidad. A la altura.

Al mar.

A los tiburones, osos, serpientes, arañas, perros desconocidos. A los desconocidos.

A las ciudades, barrios, calles desconocidas. [...] (*Era el cielo*, p. 94)

Le désordre que le narrateur explicite rend compte du caractère irrationnel de la peur qui n'obéit à aucune logique et ne peut par conséquent se classer de façon rationnelle. D'ailleurs, la liste qu'il dresse devient désordonnée, car il se crée des sous-catégories, des regroupements de peurs, ce qui lui donne une forme chaotique. De plus, le narrateur est interrompu dans l'élaboration de la liste qui aurait été sans fin. Le narrateur a également une autre hantise, celle de transmettre ses propres peurs à son fils. C'est pour cela qu'il évite de les évoquer devant lui. L'instinct paternel et le désir de voir son fils comme un être plus accompli que lui-même incitent le narrateur à occulter certains traits de sa personnalité dont il ne voudrait pas que son fils hérite, ce qui témoigne de la difficulté que chacun rencontre à se construire.

L'enfant peut être perçu comme le fruit d'une double transmission en devenir : d'abord génétique, mais également identitaire. C'est d'ailleurs pour cette raison que le père d'Ana dans *Derrumbe* préfère fictivement s'effacer pour ne pas lui transmettre son déterminisme personnel, celui d'être un raté. La disparition fictive du narrateur de *Derrumbe* répond à un double désir : celui d'être sacralisé dans la mort par sa fille, mais également, celui de la voir, elle, qui représente le prolongement de sa personne, ne pas marcher dans ses pas, qu'il juge indignes. En traçant sa propre voie elle gagnera la reconnaissance refusée à son père, et celui-ci y accèdera à son tour par procuration, à travers la réussite de sa fille.

c) La place de l'enfant : sacralisation et imaginaire

L'évocation de l'amour paternel passe également par la sacralisation de l'enfant. Cette sacralisation se nourrit d'une vision mythique de l'enfance et du développement de l'univers enfantin comme source de fantaisie. L'univers imaginaire de l'enfant permet d'entrevoir d'autres réalités, par le biais du jeu, dont la symbolique tend à l'imbrication des espaces.

En effet, le jeu est une réalité nouvelle et consentie à l'intérieur de notre réalité, ou, dans ce cas, une autre fiction dans la fiction narrative. Nous pouvons aisément dresser un parallèle entre le jeu et la littérature, puisque tous deux se construisent sur une autre réalité, qui s'inspire de la nôtre, et ont en commun l'imagination. Chaque enfant possède son univers propre, comme un signe identitaire qui le définit, selon son âge et son sexe. Ainsi, Ana, qui est encore une petite fille, se déguise en princesse, chante et dessine des arcs-en-ciel, alors que Julián joue avec ses super-héros et l'ordinateur :

[...] sacó un superhéroe inarticulado y demasiado grande para la nave. A pesar de todas esas dificultades – la nave pequeña y sellada y el superhéroe inmenso – los acopló con la misma fluidez con la que él mismo prometía acoplarse a la nueva situación. Lo único que tuvo que hacer para que el juego resultara exitoso fue un sonido de turbinas con la boca, y creer en él. (*Derrumbe*, p. 12)

Cette réflexion nous montre, à travers le jeu, les stratégies d'adaptation de Julián face à un problème qu'il arrive à résoudre par son imagination. La description que fait son père met en évidence des problèmes que la vision de l'enfant n'atteindrait peut-être pas. L'enfant qui se trouve dans un espace de jeu ne rencontre pas d'obstacles au développement de son imagination, de même que la vraisemblance n'a plus de pertinence.

Le développement de l'imaginaire crée un parallèle entre celui du narrateur-père et celui de l'enfant. De même qu'il crée un parallèle avec la littérature qui, comme le jeu, permet l'expression maximale de l'imagination, le retour à des sensations enfantines. Les enfants, comme les autres personnages, sont le fruit de l'imaginaire de l'auteur. Il y a donc imbrication des univers imaginaires, celui de l'enfant venant se superposer à celui du père auteur, qui lui-même a aussi été un enfant. Le jeu apparaît comme un refuge dans lequel l'enfant s'invente un monde où tout cadre avec ses aspirations. Ainsi, Ana, dans *Derrumbe*, se sert d'un jeu pour surmonter la séparation qu'elle et son père revivent chaque fois qu'ils doivent se quitter, jusqu'à en faire un rituel pour la rendre plus supportable en invoquant une formule magique, le « tuli-tuli » qui fonctionne comme un talisman :

Cada vez que dejo a mi hija en el departamento donde vive su madre, ella hace un juego de despedida. Se queda en el palier, espiando mi figura recortada por el ventanuco de la puerta corrediza del ascensor. Yo aprieto el botón que me separa de ella, y cuando el ascensor empieza a bajar Ana salta y agita las manos mientras me dice cantando: «Tuli-Tuli. Te mando besos de todos los colores del mundo. ¡Chau papá!». Nadie podrá saber nunca la clase de entereza anímica que le hace falta para sostener ese juego cuando segundos atrás me abrazó diciendo: « No quiero que te vayas nunca, quédate a vivir conmigo. (*Derrumbe*, p. 171)

La chanson enfantine d'Ana contraste avec la gravité de son père. Elle transforme la souffrance en jeu pour s'épargner la douleur de la séparation. De la même façon, pour supporter la douleur de la séparation – alors que le lecteur pensait que l'insouciance d'Ana primait, puisqu'elle n'est encore qu'une très jeune enfant –, elle se réfugie dans l'imaginaire. En effet, elle s'invente sa propre histoire, elle fait son autobiographie sous la forme d'un conte dont elle est l'héroïne, une mise en abyme de l'autofiction :

No pasa un día sin que alguien me pregunte cómo estoy a partir de que me separé de mi mujer. Digo que estoy bien, sereno, tranquilo, aliviado de los gritos y las

peleas, del sórdido rencor que a Paula y a mí nos envenenaba. Digo que también mi hija está mejor, que encontró la manera de acostumbrarse a lo que está ocurriendo: a cada persona que conoce – en las plazas, en los parques, en los peloteros, en los restaurantes – le cuenta que tiene el apellido de la madre y del padre y que vive en dos casas, no como la mayoría de los chicos que viven en una sola. Ese cuento parece llenarla de orgullo, es una especie de rasgo de distinción, propio del egocentrismo infantil. Pero Ana lo dice demasiadas veces y a demasiada gente, y no puedo menos que pensar que eso se debe a que no termina de acostumbrarse a la situación. (*Derrumbe*, p. 117-118)

Cette réflexion dresse un parallèle entre l'auteur et sa fille, nous comprenons que la souffrance d'Ana vient s'imbriquer dans celle de son père. La catharsis d'Ana passe par la réitération de l'histoire. Finalement, tous deux (se) racontent des histoires et deviennent par la suite narrateur de leur propre histoire, mais à une échelle différente. Pour Ana, l'évocation n'est que verbale, alors que pour son père, l'oralité cède ensuite le pas à l'écriture. Dans son histoire, Ana a fait de sa différence une qualité, elle se sent unique, son père en a fait de même, il a transformé sa souffrance en récit. L'imaginaire d'Ana est un refuge autant que l'écriture l'est pour son père. L'alliance de l'imaginaire de la fille et du père est le symbole absolu de la communion qui s'opère dans le texte. Ce dernier représente un espace où l'union est rendue possible malgré l'éclatement familial. Le regard que le narrateur porte sur sa fille est tendre, il est lui-même transporté dans son univers tant elle le subjugué par la beauté de son innocence :

Ayer, durante la cena, mientras nuestras hijas se disfrazaban de hada y de princesa y de Cenicienta (¡ y qué hermosas estaban, con sus labios pintados !), Barragán y yo conversamos un poco acerca del mito del artista y de nuestros recuerdos de juventud. (*Derrumbe*, p. 75)

Ce regard tendre rappelle celui adopté par le narrateur de *El llanto* quand il regarde sa petite fille dormir :

Me detengo en la última cama junto a la puerta. Noemí también duerme. Es la menor. Su sueño me hechiza, me posee, me sorprende... Hay algo que he notado muchas veces : cuando Noemí me habla, cuando la contemplo durante un lapso de tiempo, por ejemplo durante una comida, se va haciendo cada vez más hermosa hasta un extremo que me transporta... Cuando la miro dormida en cambio, su belleza es un máximo instantáneo, no hay progresión, no tengo tiempo de creer en ella... « La muñeca dormida », pienso³²⁸.

Dans ces deux réflexions, le regard du père devant le spectacle de la beauté infantile tend à mythifier l'enfant. Chez César Aira, la mythification est telle qu'elle fixe l'enfant dans une perfection qui rappelle la vision fantaisiste et féérique du conte. D'ailleurs, le motif de

³²⁸ AIRA César, *El llanto*, op.cit., p. 75.

l'enfant qui dort ainsi que la reprise finale du titre d'un conte bien connu « La belle au bois dormant », remplacé par « La muñeca dormida » tendent également à donner cette impression.

Cependant, dans *Derrumbe*, le narrateur nuance cette sacralisation. En effet, c'est l'amour inconditionnel qui pousse le père à sacraliser sa fille, mais dans le même temps l'expérience du quotidien la désacralise. La façon dont le narrateur perçoit sa fille oscille entre sacralisation et désacralisation. Le quotidien désacralise l'enfant, car il offre une perception différente par rapport au regard du père récemment séparé, qui s'ébahit devant le spectacle de sa fille : « Pero al mismo tiempo su realidad cotidiana se volvió un obstáculo para que la adoración que siento por ella se convirtiera en una totalidad suprema. » (p. 22)

L'absence de l'enfant va néanmoins conduire à une obsession pour lui et donc à une resacralisation. *Derrumbe* illustre bien ce paradoxe parental qui consiste à sublimer l'enfant après la séparation, jusqu'à en faire une obsession. La séparation entre Ana et son père revient obsessionnellement dans la narration souligner l'incapacité du narrateur à dépasser cette rupture du lien avec sa fille.

La séparation familiale participe de la création d'une illusion de réalité en se basant sur la représentation sociale du père. L'autofiction, comme nous l'avons souligné précédemment, pose le problème du rapport entre réalité et fiction. *Derrumbe* pose le problème, selon les termes de Pierre Bourdieu « de la fiction de la réalité et de la réalité comme fiction³²⁹ ».

3. L'autofiction, une expérience littéraire : la littérature se met en scène et parle de littérature

a) L'autofiction, un méta-récit

Le livre, quand il se construit sur des biographèmes, devient le lieu où se nouent l'écriture et la vie. Nous pouvons nous demander quelles sont les raisons qui poussent à se raconter, à se mettre à nu par le biais de l'écriture. Le traumatisme de la séparation et de l'absence d'un enfant poussent ces deux auteurs à prendre la plume pour témoigner. Le narrateur devient analyste, et l'écriture revêt ainsi une fonction essentiellement cathartique, se

³²⁹ BOURDIEU Pierre, *Les règles de l'art...*, op.cit., p. 540.

chargeant d'une dimension psychanalytique. Elle est dictée par une crise, une remise en question du sujet, la rupture d'un équilibre initial, qui trouvera face à la page blanche un espace propice à la confession, un exutoire pour soulager la souffrance. Cet état émotionnel va doter l'écriture d'une intensité particulière. Ces témoignages paternels s'inscrivent dans une époque, et le texte véhicule ainsi une vision sociale – de la famille, de la paternité, de l'écrivain – au XXI^{ème} siècle. L'auteur peut-il se représenter socialement dans la fiction ? Peut-il être le héros d'un roman réaliste ? L'énonciation à la première personne devient un acte social, l'auteur nous offre le spectacle de sa vie auquel, en tant que lecteurs et contemporains, nous assistons, comme spectateurs du théâtre du monde. Il ancre son récit dans un espace-temps défini, celui de l'Argentine d'aujourd'hui. Ce témoignage, comme toute écriture littéraire, s'inscrit dans une histoire de la littérature, et c'est à ce titre que le roman se projette potentiellement dans une postérité. De plus, le message véhiculé dans chaque roman, et particulièrement dans *Derrumbe*, est destiné aux enfants des auteurs. L'écriture est motivée par un besoin d'explication envers l'enfant, pour pallier la culpabilité ressentie. L'écriture se justifie alors par son aspect compensatoire : « Sé que estoy impedido de ofrecer a mi hija reparación alguna por esa pérdida, no hay nada que sirva de compensación ». (*Derrumbe*, p. 172)

L'écriture compensatoire dévoile ses limites à travers cette confession, néanmoins, c'est par ce moyen que l'auteur espère que son message arrivera un jour à sa fille, mais surtout qu'il lui survivra si quelque chose lui arrivait. Selon Philippe Gasparini³³⁰, les aveux dans l'autofiction, qui se déclinent en cinq axes – la médiocrité, la dépression, la culpabilité, la confession et la cure – ont vocation à solliciter la bienveillance du lecteur. Dans le roman de Guebel, la bienveillance d'Ana à l'égard de son père semble être le point de fuite. En effet, la peur de la mort motive également son œuvre, ce dévoilement de l'intimité est un acte de survie pour que son discours ne se perde pas et que sa fille puisse connaître son père :

Sólo la memoria de que quise ser un buen padre para mi hija; alguien de quien ella podrá recordar que, estando a su lado, a veces fue feliz. (*Derrumbe*, p. 175)

L'auteur lègue son œuvre à sa fille qui en est la principale destinataire. Dans son roman, il expose son point de vue sur la séparation, au moment même où elle se produit, pour fixer à jamais le regard qu'il a eu sur l'événement. En effet, Daniel Guebel soulignera lors d'un entretien la fonction testamentaire de son livre *Derrumbe* : « Lo escribí porque si no lo escribía creía que me moría. Es un libro escrito para que mi hija sepa qué pensaba su padre,

³³⁰ GASPARINI Philippe, *Est-il je ?*, op.cit., p. 245.

de acá a quince años, en caso de que no esté vivo³³¹ ». Paradoxalement, les deux écrivains comptent sur leurs romans pour porter leur message, alors qu'ils évoquent l'impermanence de l'oeuvre : « Muerto el perro se acabó la rabia. Ya no es como era antes. Ahora la obra no dura: acaba con su autor. Si yo desaparezco, mi literatura se niega a sí misma y ninguna vergüenza me sobrevive. » (*Derrumbe*, p. 175)

Selon l'auteur, la mort annule son oeuvre ce qui est paradoxal puisqu'il l'écrit justement pour qu'elle lui survive. L'écriture dans sa construction peut être assimilée à une réécriture dans le sens où le texte de départ subit de nombreuses modifications, déformations, sélections tout au long du processus créateur. Dans *Era el cielo*, le narrateur-écrivain nous parle lui-même de la construction de l'oeuvre, qui est ainsi mise en abyme, puisque le texte nous livre son processus de création :

Me paralicé en una torsión extraña, con las piernas a mitad del camino entre un paso y otro. Ahora escribo, selecciono y reconstruyo, y quizá sea ésta la única torsión extraña (verdadera) [...]. (*Era el cielo*, p. 11)

Dans ce passage déjà cité précédemment, le narrateur-écrivain souligne la paternité de son roman, et par un procédé réflexif, le processus de création, renforce la relation entre fiction et réalité, de même que cela renforce le caractère autobiographique. En introduisant dans la narration le rôle que le narrateur a joué dans le processus de création du roman, le narrateur sort de la fiction, il acquiert une certaine autonomie qui le dote d'une réalité extra-textuelle. Cela a des conséquences sur la narration puisque nous savons qu'elle a supposé une construction, donc qu'il y a eu, comme le souligne le narrateur, des sélections, faites en fonction de la subjectivité de l'écrivain. Cet *incipit* prévient le lecteur que le récit autobiographique qu'il va lire a subi des déformations pour sa mise en intrigue. Néanmoins, ce qui est paradoxal, c'est qu'au sein même de l'épisode qui peut paraître le plus fictif le narrateur vient nous avertir de la véracité de son récit. Nous pouvons supposer que, d'une part, l'attention du lecteur va s'accroître puisqu'il croit assister à une scène tirée de la réalité autobiographique du narrateur ; mais que, d'autre part, le narrateur joue avec le caractère hybride de sa narration qui marie fiction et autobiographie, ce qui aura pour conséquence de désorienter le lecteur.

Dans *Era el cielo*, un motif récurrent et de portée symbolique universelle, l'arbre, représente l'écriture, ainsi que le narrateur. Symboliquement, l'arbre renvoie à l'idée d'un

³³¹ QUINTIN, «El caso Guebel » [en ligne], *La lectora provisoria*, 19 février 2010. Disponible sur <<https://lalectoraprovisoria.wordpress.com/2010/02/19/el-caso-guebel/>> [consulté le 23 avril 2015].

cosmos vivant en perpétuelle régénérescence. La première occurrence de ce motif apparaît dans les premières pages du roman :

« El árbol » era un viejo paraíso ennegrecido y en aquél momento – invierno – sin hojas: la copa, una red de ramas retorcidas, con nudillos inflamados y cortezas reseca y ahuecadas, daba de lleno sobre la ventana del living, como un espectro: prometía para el verano, ya florecido, el alivio de su sombra, pero en ese momento no era más que una sombra en sí mismo. (*Era el cielo*, p. 19-20).

Il émane de lui une puissance vitale, la vision cyclique d'un éternel retour. C'est un motif qui recoupe les thèmes principaux de l'œuvre, qui sont la renaissance du narrateur-écrivain par le biais de l'écriture, après la séparation conjugale qui représente une mort symbolique. En ce sens, nous pouvons dresser un parallèle entre le narrateur et l'arbre, symbole de l'être humain, de son identité. Mais l'arbre symbolise également l'écriture, il rend matériellement possible l'acte créateur, et tout comme lui il perdure. Le narrateur essaye de redonner ses lettres de noblesse à la littérature face à la démocratisation de l'écriture comme effet de mode : « Un libro es algo importante (trascendente: talar un árbol para escribir un libro que leerá tu hijo, o la competencia). » (p. 90).

b) **Autofiction du moi écrivain**

Nous pouvons souligner que la littérature dite post-moderne se caractérise, entre autres, par son exhibitionnisme, le moi étant le moteur de la prose. Ces deux romans ne font pas exception, ils mettent l'écrivain en scène dans des narrations égocentriques, c'est-à-dire dans lesquelles le moi est le sujet et l'objet du texte. C'est donc par un effet de miroir que le héros devient auteur, ce qui est également une composante de la littérature post-moderne dans laquelle les protagonistes exercent souvent des professions liées à la création artistique. Il s'agit là d'un type de mise en abyme dont le protagoniste est le support. Ce type de procédé est nommé « autocitation³³² » par Philippe Gasparini. Il recouvre également les moments où le narrateur-écrivain revient sur la genèse de sa vocation. C'est le cas dans *Era el cielo*, où le narrateur revient sur son premier écrit. Cette première expérience d'écriture met en scène le narrateur enfant :

A los once años puse una cucaracha en un vaso con agua, cubrí el vaso con cinta adhesiva y lo metí en el congelador; esa noche soñé que la descongelaba y que la cucaracha me insultaba, furiosa. Al día siguiente escribí dos páginas manuscritas, sin tachaduras, contando la historia de una cucaracha que se convierte en hombre.

³³² GASPARINI Philippe, *Est-il je ?...*, p. 116.

Corrí a leérsela a mis padres. [...] En esa época yo no conocía «*La metamorfosis*». Le pedí a mi madre que me lo comprara, y sólo después de leerlo comprendí hasta qué punto había hecho el ridículo, invirtiendo una historia célebre. (*Era el cielo*, p. 88-89).

Sa première expérience d'écriture est un échec quand le narrateur enfant s'aperçoit qu'il a réécrit un classique en inversant simplement la trame. La présence dans le roman de la production d'un texte antérieur donne à la narration un caractère réaliste. Néanmoins, l'évocation de la genèse de sa vocation peut être fictive, si on la considère comme une fiction dans la fiction, ce qui tendrait à lui ôter toute dimension autobiographique.

Dans *Derrumbe* autant que dans *Era el cielo*, l'utilisation d'un narrateur-écrivain permet aux auteurs de parler de leurs activités littéraires, ce qui dote les deux textes d'une grande réflexivité. Dans les deux romans, le lecteur trouve des digressions sur l'écriture. Le retour sur la vocation d'écrivain ou même sur l'écriture de l'œuvre concourt à doter le récit d'une vraisemblance puisque ce sont des épisodes qui marquent la vie du narrateur. Roland Barthes nomme « autonymie » le fait de représenter un écrivain en train de lire, et d'écrire, il le définit comme « strabisme inquiétant (comique ou plat) d'une opération en boucle : quelque chose comme une anagramme, une surimpression inversée, un écrasement de niveaux³³³ ». L'écrivain représenté en train de créer une fiction, au sein même de son roman, relève d'une mise en abyme, d'une perception vélazquienne de la création. Ainsi, l'écrivain se projette infiniment dans le texte. À la différence près que dans le cas de l'autofiction, il s'invente, ce qui déforme par le prisme de la fiction la perception qu'il nous offre de lui : « [...] l'écrivain se constitue fantasmatiquement en « écrivain », ou pire encore, il se constitue³³⁴ ». L'autofiction dévoile deux modes d'élaboration de l'écrivain par l'écrivain : par imitation ou par création. En effet, la représentation de l'auteur en tant qu'écrivain dans la fiction va se faire soit par imitation (dans ce cas l'auteur va parler de lui en tant qu'écrivain), soit par création (c'est-à-dire que l'auteur va se créer en tant qu'écrivain). De cette façon, il fait le choix de la réécriture : « me commenter ? Quel ennui ! Je n'avais d'autre solution que de me ré-écrire³³⁵ ». Selon Roland Barthes, la réécriture de soi permet d'éviter l'ennui ; pour Daniel Guebel et Sergio Bizzio, elle permet de désacraliser la création et le monde littéraire.

Dans les deux romans, la narration introspective et intimiste débouche sur un bilan professionnel, une vision rétrospective qui elle aussi se fait sur le mode de l'autodépréciation.

³³³ BARTHES Roland, *Roland Barthes par...*, *op.cit.*, p. 54.

³³⁴ *Ibid.*, p. 85.

³³⁵ *Ibid.*, p. 145.

Les deux romans, de caractère autobiographique, sonnent l'heure d'un bilan amer pour ces deux écrivains qui discréditent leur labeur. Le narrateur-écrivain de *Era el cielo* fait son bilan professionnel ainsi que celui de Vera. Tandis que le bilan de sa compagne est dressé comme un curriculum vitae, sorte d'autobiographie des temps modernes selon Christian Salmon³³⁶, celui du narrateur se distingue par son ton humoristique :

En los últimos quince años, como guionista, yo había escrito directa o indirectamente, a razón de veinte libros semanales de cuarenta páginas cada uno diez meses del año, un total de ciento veinte mil páginas. [...] Ahora bien ¿cuál es la altura del trabajo de un año? Dos metros, Si un libro mide un centímetro de altura, doscientos libros apilados uno sobre otro miden dos metros. Por lo tanto en quince años yo había escrito una montaña de veinticinco metros de altura: la altura de King Kong. (*Era el cielo*, p. 166)

L'humour dans ces spéculations dissimule une autodépréciation. Le recours à l'humour disqualifie indirectement toute sa production, qu'il préfère tourner en dérision. En dressant une liste de ses ouvrages, le lecteur comprend que l'écrivain n'existe qu'à travers sa production, que sa valeur productive est plus importante que sa valeur littéraire. L'écrivain est représenté comme une machine à générer de l'écriture, il y a une auto-réification de la part du narrateur dans la présentation de ce bilan. L'écriture devient alors une marchandise comme les autres.

Le narrateur de *Derrumbe* aborde son bilan professionnel de façon plus dramatique, car il exprime une forte autodépréciation qui s'enracine dans l'impression d'être un écrivain raté :

Ni siquiera soy un buen escritor. Los cientos de miles de palabras que escribí a lo largo de mi vida fueron el intento desesperado por alcanzar la resonancia que en mí despertaban las palabras de otro escritor. Fui la sombra de ese otro que fue mutando en otros con el tiempo... (*Derrumbe*, p.174)

Le thème de l'écrivain raté est particulièrement développé dans *Derrumbe*, mais est également présent dans *Era el cielo*, où il se ramifie néanmoins de façon moins acerbe. Dans la réflexion citée à l'instant, le narrateur souligne sa médiocrité. De plus, il nous donne l'impression de s'inscrire en tant qu'écrivain dans une chaîne humaine, qui tendrait vers une amélioration progressive dans le temps, et dont il ne serait qu'un maillon de plus. Dans la répétition infinie de ce processus cyclique, à l'image d'un cycle vital, un écrivain en engendre un autre et ainsi de suite, au fil d'une chaîne humaine et scripturale perpétuelle. Cette dimension ontologique rappelle l'effet créé par des miroirs qui mis face à face reflèteraient

³³⁶ SALMON Christian, *Storytelling, la machine...*, op.cit., p. 56.

une image à l'infini. Ainsi, le roman et son auteur s'y projettent à l'infini. L'accès à la paternité ouvre la voie à ce cycle vital, les enfants étant le prolongement des parents, ils sont ceux qui leurs succéderont après la mort, et qui, à leur tour, auront des enfants. Comme le souligne Gustavo Freda : « Borges abhorrait les miroirs et la paternité par le pouvoir qu'ils ont en commun³³⁷ », le pouvoir de refléter et de reproduire. Cette chaîne humaine, à laquelle l'auteur se sent appartenir, relève également du topos du *momento mori*. L'homme est éphémère, la paternité lui laisse entrevoir, paradoxalement, la fugacité vitale, autant que l'immortalité parce qu'il a engendré un enfant. Les thèmes de l'écriture et de la paternité se rejoignent dans cette réflexion, l'enfantement, qu'il soit littéraire ou humain, assure une immortalité à l'homme, à l'écrivain. Dans les deux œuvres, la paternité est donc double, la paternité humaine engendre l'écriture, tandis que la paternité littéraire permet à l'autre de s'exprimer à travers l'écriture. C'est à une double paternité que renvoient ces deux romans.

Dans *Derrumbe*, le narrateur-écrivain s'inscrit dans une chaîne humaine qui le fait exister ici et maintenant, il prend place dans un cadre spatio-temporel précis, il est à la fois le prolongement d'un premier écrivain, et le début d'un autre. En ce sens, il participe d'une logique de réécriture, puisqu'en amont il améliore le travail d'un écrivain à qui il succède et en aval, l'écrivain qui lui succèdera améliorera le sien. Cette idée d'une participation de l'homme comme maillon d'une chaîne littéraire et ontologique, dans le cas de *Derrumbe*, est illustrée dans la narration par deux anecdotes, l'une concernant deux écrivains, Henry James et Proust, l'autre concernant deux peintres, Rembrandt et Velázquez. Le narrateur nous explique comment un écrivain peut par son influence en engendrer un autre, l'inspirer de telle sorte qu'il lui insufflerait son inventivité littéraire : « En Francia había «otro autor» [Proust], que estaba escribiendo exactamente aquello que durante toda su vida James quiso pero no pudo escribir ». (*Derrumbe*, p. 103). Sur son lit de mort, on annonce à Henry James que Proust serait en train d'écrire ce à quoi James aspirait depuis toujours, sans y parvenir. Le narrateur clôt cette anecdote par la formule suivante : « Donde uno termina, otro empieza. » (*Derrumbe*, p. 105). Cette citation dresse un parallèle avec la transmission littéraire, il y a des pères en littérature qui ont engendré littérairement des fils spirituels, qui perpétuent une tradition ou l'améliorent dans la réécriture. La réécriture de l'un devenant la naissance artistique de l'autre.

³³⁷ FRED A Gustavo, « Borges, sa mère et la littérature. Et son père. » [en ligne], Lacan Université. Disponible sur < <http://www.lacan-universite.fr/wp-content/uploads/2014/06/GABARIT-Borges.pdf> > [consulté le 29 juillet 2015].

La déconstruction de l'écrivain passe donc également par cette appartenance à une chaîne qui construit autant qu'elle déconstruit, les écrivains engendrent des écrivains, mais ils déconstruisent une littérature dont la substance se résume ensuite à quelques grands noms. Poussée à l'extrême, cette conception conduirait à la déconstruction littéraire puisque la littérature ne serait plus écriture, mais perpétuelle réécriture. À juste titre, Michel Lafon nomme réécriture le procédé qui consiste en l'absorption des pères dans l'écriture, quand il se réfère à l'écriture bourgeoise. Nous verrons d'ailleurs de quelle façon cette imbrication devient également formelle chez Daniel Guebel, puisque la forme de son récit va mettre en abyme ce procédé d'imbrication.

c) La désacralisation du statut d'écrivain et de la littérature

L'autodépréciation, dans les deux romans argentins, permet au narrateur de se critiquer ce qui favorise une certaine complicité avec le lecteur, dont il suscite la confiance et qu'il invite ainsi à le voir d'un œil bienveillant ou même à s'identifier à lui. La mise en avant de la médiocrité du narrateur vise à recueillir la sympathie du lecteur. L'autodépréciation est également au goût du jour, elle répond à une exigence de la part des lecteurs chez qui l'exposition de la condition humaine, le dévoilement de l'homme confronté à ses limites provoquent des réactions d'empathie et de reconnaissance. « Pour avoir droit de cité romanesque, l'entre-deux social ne convient plus : il faut être minable (Houellebecq), prostituée (Despentes, Arcan, Vollman...) ou ironiste précieux, intellectuel, artiste. Innombrables sont ainsi les personnages contemporains qui sont écrivains, journalistes, psychanalystes, universitaires, sans doute aussi parce que la vogue de l'auto (-fiction, biographie, etc) engendre une cécité sur les autres corps de métier³³⁸ ». La démythification du statut de l'écrivain, qui passe entre autres par l'impression exprimée par les narrateurs-écrivains d'être des écrivains ratés, s'affiche sans retenue : « Soy un escritor fracasado, eso ya se sabe. » (*Derrumbe*, p. 12)

L'autocritique se double d'une critique des écrivains contemporains de l'auteur et le thème de l'écrivain raté s'enrichit d'une dénonciation de la prose commerciale, de la rentabilité de l'œuvre, du véritable *business* qu'est devenue la littérature. L'aspect marchand prime sur la qualité de l'œuvre littéraire, la rentabilité devient indispensable dans la logique capitaliste dans laquelle nous vivons. La littérature devient, de la sorte, le reflet de notre

³³⁸ SIMON Anne, « Fenêtres romanesques : le retour du social » [en ligne], *Fabula*, 2005. Disponible sur <<http://www.fabula.org/revue/document981.php>> [consulté le 23 avril 2015].

société, et l'écrivain n'y échappe pas, il accède au statut de vedette. Cette marchandisation de l'écrit est abordée dans les deux œuvres, ce qui témoigne d'une certaine inquiétude des deux auteurs pour l'avenir de leur profession, qu'ils voient évoluer et leur échapper. Le narrateur de *Derrumbe* oppose les vrais écrivains, dont il fait partie, aux autres : « ¡Como si un escritor, un escritor de verdad – alguien como yo – hubiese escrito alguna vez *para* ser fotografiado! » (*Derrumbe*, p. 15-16). Les autres sont ceux qui écrivent pour la célébrité, l'argent, et non par passion. Daniel Guebel distinguera également la bonne et la mauvaise littérature, comme le narrateur le souligne : « ¡Es tan difícil escribir bien, *realmente* bien! Casi nadie lo logra; de hecho, lo que se toma por buena literatura, lo que *funciona* como tal es mera porquería [...]» (*Derrumbe*, p. 13)

Sergio Bizzio fait le même constat et distingue les écrivains des auteurs de best-sellers. Le narrateur de *Era el cielo* présente un auteur à succès, un dénommé « Tambutti ». Selon le narrateur le best-seller prend sa source dans le fait divers. Il mélange ensuite réalité et romanesque, ce qui le dote d'un caractère extraordinaire, capable de fasciner le lecteur dont la position de voyeur satisfait sa curiosité. Le récit de Tambutti, qui relate son expérience lors de la soirée, donne une impression de narration préfabriquée, dont les ingrédients sont dosés pour parvenir à la formule du succès et donc de la rentabilité. Il raconte sa rencontre avec une femme qui va virer au cauchemar puisque sans raison apparente, elle va lui tirer une balle dans la tête qui le plongera dans le coma pendant sept ans :

Un momento narraba esa experiencia (no la del coma, desde luego, aunque allí se había permitido licencias poéticas extremas) y fue un gran éxito de ventas, un éxito notable, inmenso, descomunal. El episodio que casi lo mata había terminado por darle una vida; ahora Tambutti era rico, podía darse el gusto de no hacer nada, ni siquiera escribir; pasaba buena parte del año viajando por el mundo, dando charlas y entrevistas en las que contaba siempre el mismo cuento [...]. Nada le gustaba tanto como que le preguntaran *cómo fue*; su éxito se basaba en un hecho real [...]. Hasta este momento, yo mismo había sido presa de *lo enorme* del éxito de Tambutti más que de su mérito o sus razones, como si la mera dimensión me hubiera anestesiado. Pero al oír la pregunta en boca de Trini y el comienzo de la respuesta de Tambutti, pulida como un texto, caí de pronto en la cuenta de que el asunto no tenía el más mínimo interés y que su repercusión se debía no a un malentendido sino justamente a que era fácil de entender y vender, y también por supuesto a la casualidad. (p. 152-153)

La richesse entraînée par ce succès commercial va même jusqu'à dispenser Tambutti d'écrire de nouveau. En écrivant des best-sellers, en privilégiant la rentabilité, il renonce à l'écriture, à la littérature. Ainsi, nous comprenons que le danger du succès et de la reconnaissance réside dans le fait qu'il éloigne l'auteur de la littérature. L'écriture entre alors dans une logique

capitaliste. L'écrivain doit donc renoncer à la reconnaissance, il ne peut pas vivre *de* sa passion, s'il veut vivre *pour* celle-ci. Les propos du narrateur font écho au thème de la reconnaissance et de l'écrivain raté dans le livre de Daniel Guebel.

Le récit que va faire Tambutti, qui devient à son tour narrateur, le temps de raconter son histoire, est très romanesque tant du point de vue du rythme que du suspense et du caractère extraordinaire de la trame. Le lecteur de Bizzio se fait prendre à son propre piège puisque la narration l'entraîne, et il se rend compte alors qu'il est manipulable par le biais de la fiction. Ce qui amène à établir un lien entre romanesque et best-seller, puisqu'à la lecture, le lecteur ressent le même engouement pour le récit que les curieux de la soirée qui demandent des précisions. Finalement, écrire un best-seller, c'est donner au lecteur ce qu'il attend, ce qu'il veut lire. D'autre part, le narrateur laisse sa voix, car c'est Tambutti qui devient narrateur, comme s'il se distancie de ce type de récit qu'il ne veut surtout pas cautionner. De la même façon, le narrateur-écrivain dénonce aussi l'effet de mode lié à la littérature :

Todo el mundo quisiera publicar un libro (« tener » un libro), pero nadie quiere tomarse el trabajo de escribirlo. Cualquiera a quien uno pregunte si le gustaría tener un libro – taxista, futbolista, lobbyista, modelo [...] – dirá siempre que sí, con el mismo convencimiento con que dirá que sí en caso de que uno pregunte si le gustaría ser bello o rico (*Era el cielo*, p. 90)

La littérature devient un phénomène de mode dans notre société post-moderne. Son aspect commercial est également souligné par une remarque déplacée du narrateur qui imagine de quelle façon sa femme, ayant subi un viol, pourrait tirer profit de cette mésaventure – « su violación podía resultar el tema del mes [...] » (*Era el cielo*, p. 11).

Le narrateur nous montre de quelle façon la réalité peut parfois dépasser la fiction, et comment elle peut devenir un matériel narratif plébiscité par les lecteurs avides de narrations fortes. La réception joue donc un grand rôle dans tout récit, c'est le lecteur, amateur d'histoires, qui influence la production littéraire. C'est également lui qui permet à l'écrivain d'accéder à la reconnaissance. Le thème de la reconnaissance sous-tend toute l'intrigue de *Derrumbe*, il en est un axe fédérateur. La consécration littéraire est le but de chaque écrivain et reste présente dans son esprit, même s'il fait mine d'y renoncer :

Muy pronto, [...] perdí la voluntad de construir una figura social que acompañara mis creaciones. ¿Qué hay para decir? Aunque debo reconocer que pocos días antes de cada publicación empiezo a preparar mentalmente frases, ideas acerca de lo escrito, visiones a revelar durante la entrevista; momento que finalmente no

llega porque ese ocultamiento de mi persona no es sólo un fenómeno que acompaña mi deseo de pasar desapercibido sino también, y sobre todo, una consecuencia del desdén, el desprecio o la indiferencia con que son recibidas mis obras. (*Derrumbe*, p.14)

Le narrateur de *Derrumbe* fait une critique virulente des lecteurs qu'il juge incapables de discerner la bonne littérature de la mauvaise, ce qui a pour conséquence d'encenser des auteurs qui ne le méritent pas. Nous comprenons que c'est le public lecteur qui oblige le narrateur-écrivain à se renier. L'absence de reconnaissance de l'écrivain crée en lui une souffrance qu'il préfère ignorer, en feignant de ne pas s'y intéresser. Néanmoins, en suivant les réflexions du narrateur, le lecteur se rend compte que tous les auteurs d'aujourd'hui sont considérés comme mauvais : « Basta repasar los nombres de los autores de mierda que aparecen en las tapas de los suplementos culturales. » (*Derrumbe*, p. 15). Ce qui prête à rire, c'est que Daniel Guebel est lui-même un auteur qui bénéficie d'une couverture médiatique et qui apparaît dans les suppléments culturels argentins, ce qui dévoile l'autodérision dont fait preuve l'auteur. Dans toute cette médiocrité, le narrateur, sur le ton de l'ironie, ne comprend pas pourquoi l'écrivain qu'il est n'arrive pas à être remarquablement mauvais parmi les mauvais écrivains, ce qui attirerait l'attention sur lui. Ainsi, il pourrait accéder à une reconnaissance, même de seconde zone. Ce renversement apporte une touche d'humour à la réflexion que le narrateur mène sur sa profession : « A veces cuando mi esperanza se vuelve modesta, pienso que el talento a lo sumo me alcanza para escribir una obra maestra de segunda categoría. » (*Derrumbe*, p. 13)

Sur le ton de l'humour, le narrateur désacralise le statut d'écrivain et révèle les difficultés de ce métier, entre précarité financière, absence de reconnaissance, remise en question du talent et rapport entre écrivains qui se lisent entre eux. Daniel Guebel reconnaît et assume dans un entretien son intention de démythifier l'écrivain : « Sabía que estaba rozando ciertas "zonas prohibidas" de la intimidad del escritor: la ambición, el deseo de reconocimiento, la competencia, el egoísmo, la envidia, la zona basura de la intimidad de un autor³³⁹ ». Daniel Guebel rompt le silence qui entoure la profession, en dévoilant la face cachée et obscure de l'écrivain et de sa réalité. Le statut de l'écrivain, dans *Derrumbe*, est fortement démythifié, mais son expression, placée sous le signe de l'humour, laisse entrevoir des paradoxes. Le narrateur se considère comme un vrai écrivain mais nous dit tout au long de la narration qu'il est un mauvais écrivain. De plus, il fait preuve de fausse modestie, il dénonce le « star-système » qui contamine le monde littéraire mais voudrait lui aussi accéder

³³⁹ FRIERA Silvina, *Daniel Guebel y las ideas...*, op.cit.

à une forme de reconnaissance, qui lui permettrait de pouvoir vivre de l'écriture. Enfin, il n'a aucune considération pour lui-même et pourtant, dans une digression sur le génie, il nous confesse qu'il a toujours eu la conviction qu'un destin exceptionnel l'attendait du côté de la littérature : « Yo siempre creí que era una nada a la que una incomprendible gracia del destino había dotado de condiciones excepcionales que se desarrollarían únicamente dentro del limitado marco de la literatura ». (*Derrumbe*, p. 46).

Le thème du génie est lié en partie à la réception des œuvres puisque, selon le narrateur, c'est la création d'un mythe populaire autour d'une figure publique qui permet son inscription dans l'Histoire, et donc un accès à la postérité. Le narrateur nous renvoie une image schizophrénique de lui-même, partagée entre son « yo inexistente » (*Derrumbe*, p. 48) et son « yo » génial – l'un permettant à l'autre d'exister – et le statut de génie étant celui qui supporte la condition de n'être rien, celui qui lui donne une raison de vivre : « ¿Para qué vivir si uno es nada? » (*Derrumbe*, p. 48). La conviction d'être un génie a maintenu le narrateur dans une dynamique prospective, attendant du futur une amélioration de sa condition. Cette dualité, qui s'exprime chez lui entre l'inexistence et le génie, lui a permis de renoncer à la mort comme issue : « Así, aunque la desesperación frente a mi inexistencia me impulsara una y otra vez al suicidio, yo debía sustraerme a esa tentación, porque, aún siendo nada, estaba hecho de tal manera que albergaba esa valiosísima genialidad ». (*Derrumbe*, p. 69)

Le thème du suicide reflète le profond mal-être qui habite le narrateur depuis l'enfance, il témoigne d'une déconstruction identitaire autant que littéraire qui se joue au fil du texte et de son écriture.

4. L'autofiction : une esthétique ou quand la fiction s'émancipe de l'autofiction

Dans *Derrumbe*, la structure reflète un désir de cohérence concernant le projet littéraire. Le narrateur nous raconte sa descente aux enfers, le récit la relaie textuellement par une succession de récits imbriqués qui forment une spirale descendante. Le texte s'enfonce dans un mouvement qui rappelle la vision en plongée, vers une plus grande introspection et, de ce fait, vers la confession d'une plus grande souffrance.

La descente aux enfers éprouvée par le narrateur se met en scène dans la narration elle-même, mais également par la forme du texte. Le dernier chapitre illustre cette descente aux

enfers. Le narrateur raconte sa propre mort, événement qui ne peut se réaliser que dans la fiction. Son amour pour Ana le pousse à envisager une solution radicale, la descente aux enfers prend littérairement corps puisque le narrateur imagine que le câble de l'ascenseur dans lequel il se trouve lâche et qu'il s'écrase au sol. Néanmoins, cette chute n'est pas fatale, elle est le début d'une autre descente aux enfers, sociale et personnelle. Le narrateur se met en scène dans une divine comédie qui le plonge dans son propre enfer. Le motif de l'ascenseur crée un parallèle avec le reste de la narration puisque cette chute trouve des échos dans le roman. La terre se dérobe sous les pieds du narrateur, la prose l'aspire dans sa structure abysmale. Le titre de l'œuvre dévoile sa structure.

La succession de récits donne au roman un caractère fragmenté, c'est pour cela que certains critiques littéraires ont qualifié le roman de Daniel Guebel de recueil de nouvelles en raison de la grande autonomie que ces récits ont au sein de la narration. La fragmentation se combine avec une cohérence et une continuité des thèmes et des personnages qui fixe d'emblée le roman dans un double mouvement : la fragmentation et l'unité. L'hétérogénéité est soulignée par différents critiques littéraires, qui vont même jusqu'à comparer la forme à « una lógica de parpadeo³⁴⁰ ».

Malgré la présence de récits autonomes, d'autres facteurs littéraires concourent à une unité de sens, c'est le cas du narrateur, de sa famille, de ses amis et de son travail qui sont des éléments constructeurs dans le récit. De plus, nous pouvons souligner que le narrateur lui-même dévoile son désir d'unité, malgré la fragmentation, en commençant ses chapitres par des rappels, sorte de résumés, créant ainsi une continuité narrative. Cela concède à chaque début de chapitre la forme cinématographique d'un fondu enchaîné, le reliant ainsi à un motif antérieur.

Alors que certains éléments sont constructeurs, puisqu'ils convergent vers une unité, d'autres sont déconstructeurs car ils donnent à la narration une forme composite. Nous pouvons dresser un parallèle entre le narrateur et la structure du roman qui tous deux se fondent sur une logique de construction/déconstruction. Cette forme composite de la narration se caractérise également par son hétérogénéité. En effet, les récits viennent nourrir le tissu narratif donnant au texte un effet de relief, puisqu'ils se superposent au-dessus d'une sous-couche autobiographique. De la sorte, cela donne de l'épaisseur à la narration, autant qu'un

³⁴⁰ CONSIGLIO Jorge, «Lucidez del extravío» [en ligne], *La Nación*, 22 Décembre 2007. Disponible sur <<http://www.lanacion.com.ar/972255-lucidez-del-extravio>> [consulté le 20 avril 2015].

caractère original. L'apport fictionnel, à travers l'imbrication de récits, enrichit le contenu autobiographique, et lui redonne une dimension romanesque dans le sens générique du terme. L'imbrication de récits, mise en abyme fictionnelle, permet au narrateur de revenir sur lui-même de façon détournée. Finalement, ce livre n'est pas seulement le livre du « moi », qui à l'image du narrateur est fragmenté, protéiforme et complexe, il est également le livre de « l'autre », celui auquel il renvoie et qui se reflète comme dans un miroir.

Les deux romans, *Derrumbe* et *Era el cielo*, présentent des similitudes dans leur construction. D'abord par rapport à leur thématique, mais également, comme nous l'avons vu par rapport au traitement du personnage, qui se caractérise par une déconstruction dans *Derrumbe*, un effacement dans *Era el Cielo*. Dans les deux œuvres, le personnage ne fait pas l'action, il la subit, comme le souligne avec violence l'*incipit* de *Era el Cielo*, tout autant que celui de *Derrumbe*, où l'auteur subit les désagréments de la promeneuse de chiens, comme il subit le départ de sa compagne avec leur fille. Dans les deux romans, les deux personnages-spectateurs vont petit à petit devenir actants au sein du récit. Dans *Era el Cielo*, le personnage se met en quête des agresseurs de sa femme dans une filature haletante, dans *Derrumbe*, la folle traversée de la ville du personnage fait écho à cette filature sur un ton toutefois décalé.

Paradoxalement, dans les deux romans, le personnage devient actant en s'effaçant. Dans *Derrumbe*, l'effondrement du personnage ne vient que tardivement, vers la fin du récit, quand il imagine sa disparition et que simultanément, l'ascenseur où il se trouve se décroche. L'effondrement du personnage, dans *Era el Cielo*, a lieu, à l'inverse, dans l'*incipit*. La vitre qui sépare le personnage de la scène de viol fonctionne comme un seuil qui le sépare de la réalité. Ce seuil, infranchissable, matérialise un espace intérieur dans lequel le personnage se trouverait prisonnier et dans l'incapacité de se dépasser. Le lecteur suppose alors que le récit ne peut être que reconstituer tant la violence de l'*incipit* conduit à la destruction du protagoniste. Ainsi, l'*excipit* répond à l'*incipit* en soulignant la fin d'un processus reconstituer qui met en scène symboliquement le personnage dans un avion alors que le lecteur sait que celui-ci a une phobie des avions. Ce dépassement de la peur initiale conforte le lecteur dans l'idée d'un dépassement également symbolisé par l'ascension de l'appareil qui s'inverse par la chute verticale dans *Derrumbe*. Cette chute, dans *Derrumbe*, marque la fin de la narration d'apparence autobiographique et installe le récit dans la fiction, voire le délire.

Ainsi, dans *Derrumbe* le lecteur suit un processus par lequel le récit se fictionnalise, passant de l'autobiographie à la fiction. À l'inverse, à la fin de *Era el Cielo*, le lecteur veut

croire à un dépassement du héros qui, à l'instar de l'avion, prend son envol et quitte le récit dans lequel il est enfermé, dans un acte libérateur. Le processus alors engagé serait le mécanisme inverse par rapport à celui qui régit la fiction dans *Derrumbe* : dans *Era el Cielo*, la fiction se « défictionnaliserait », offrant au lecteur une fin stéréotypée. De la sorte, les deux processus fictionnels mis en évidence s'inverseraient, jouant avec les possibilités de la fiction.

Era el cielo serait l'envers de *Derrumbe* du point de vue de la fiction mais aussi de la chronologie en fonctionnant à rebours. De même, nous pourrions lire un *happy end* similaire chez Guebel puisque nous assistons aux retrouvailles du narrateur et de sa fille, devenue chirurgien. Le lecteur se demande alors si cette mise en scène finale, l'élévation symbolique et physique du personnage dans *Era el cielo*, ne serait pas, comme dans *Derrumbe*, une chute vers la fiction. L'épigraphe de Samuel Beckett dans *Era el cielo* revêt une dimension fantastique qui se déverse sur le récit : « No habría nadie más crédulo que yo, si estuviera allí ». La première personne de la citation se confond avec la première personne du narrateur qui s'approprie la citation à tel point qu'elle a, par la suite, le pouvoir de remettre en question la fiction. Ainsi, elle offre une double lecture de l'*excipit*, qui au lieu de verser dans l'idéalisme chute dans la fiction. En effet, le lecteur doute du dépassement de la phobie du personnage, phobie qui représente un biographème fort qui le lie à l'auteur Sergio Bizzio. D'ailleurs, cette phobie tisse un lien entre le narrateur, son auteur et Daniel Guebel, qui présente également cette même angoisse. Cette fin, qui aurait alors le pouvoir de renverser le roman, dévoilerait l'impossibilité pour le personnage de se reconstruire et ainsi traduirait l'incapacité à sortir de ce récit. Ces deux romans présenteraient alors, sur des modes différents, le pouvoir de la fiction à se retourner en permettant ainsi la création de récits insondables.

B. L'AUTOFICTION ET L'ÉCRITURE EN COLLABORATION

Le mythe de l'écrivain, seul, face à sa page blanche n'a pas résisté au XXIème siècle et à l'explosion des nouvelles technologies. Il avait été ébranlé, une première fois, par un phénomène peu étudié, presque inavouable : l'écriture en collaboration. Cette entreprise de création plurielle, dont la réussite dépend de l'alchimie des auteurs, repose le plus souvent sur des liens familiaux (tel est le cas des frères Goncourt), conjugaux ou encore amicaux, comment alors ne pas citer le merveilleux « couple » littéraire que formaient Jorge Luis

Borges et Adolfo Bioy Casares³⁴¹. L'amitié semble être également le lien qui unit Daniel Guebel à Sergio Bizzio, une amitié de longue date puisqu'ils se sont rencontrés lorsqu'ils avaient dix-huit ans³⁴². La pérennité de leur lien amical repose sans doute sur leurs similitudes tant biographiques que professionnelles. Tout comme Sergio Bizzio, Daniel Guebel est également scénariste, il a écrit le scénario de *Tesoro mío* (1999), *Sudeste* (2003), adaptation d'un roman d'Haroldo Conti, et *La vida por Perón* (2005), adaptation de son propre roman. Toutefois, s'ils ont en commun une passion pour le septième art, le début de la collaboration ne peut pas être envisagé en relation à ce médium puisque Daniel Guebel ne s'y essayera que plus tard, dix ans après son confrère.

1. Des prémices théâtrales, la collaboration espace de jeu dans *Dos obras ordinarias*

a) Travestissement, espace de je/jeu

Les arts visuels (principalement la télévision et le cinéma) représentent un trait d'union entre ces deux écrivains au même titre que la prose. Ce goût pour les arts visuels a peut-être dicté le choix du genre théâtral dans la collaboration de ce duo d'écrivains. D'emblée, précisons que les premières collaborations ne sont pas celles qui sont connues et publiées à ce jour, elles remontent à l'année 1990. Autant dire qu'ils collaborent dès le début de leurs carrières personnelles :

Bizzio : Desde hace unos cuatro años escribimos tres o cuatro obras. La primera por encargo de dos importantes actores, fue una comedia veraniega. Después vino *Carnicerías argentinas*, una especie de lectura alucinada de *El Matadero* de Echeverría, en la que dos carniceros trozan y venden cadáveres humanos. Un día Daniel (Guebel) trajo un título: *Esperando a Godoy*. A partir de esa idea surgió la imagen de dos gauchos en un rancho esperando a una prostituta llamada «La china». Daniel pensó que sería mejor que fueran dos paisanos y se nos ocurrió ubicarlos en un lugar perdido entre el campo y la nada. Así nació *La china*. La escribimos en un par de semanas³⁴³.

Dos obras ordinarias (1994) se trouve être le premier recueil en collaboration publié, mais le passage cité atteste une pratique antérieure. La genèse de la collaboration se doit à une commande. Cependant, sa poursuite semble liée à la complicité des deux écrivains puisque

³⁴¹ LAFON Michel, PEETERS Benoît, *Nous est un autre, enquête sur les duos d'écrivains*, Paris, Flammarion, 2006, p. 13.

³⁴² « Con Daniel Guebel somos amigos desde que teníamos 18 años, así que es una larga amistad. Supongo que nos hemos influenciado mutuamente a lo largo del tiempo », VAZQUÉZ Christian, *La literatura puede ser mucho más dolorosa...*, *op.cit.*

³⁴³ DUBATTI Jorge, « Los gauchos de Beckett » [en ligne], Site officiel de Daniel Guebel, 13 juin 1995. Disponible sur <<http://www.danielguebel.com.ar/criticaynotas/1-dosobrasordinarias.html>> [consulté le 19 décembre 2011].

très vite ils décident de travailler ensemble sur un autre projet, l'écriture d'un recueil de pièces de théâtre, *Carnicerías argentinas*, publié en 1993, et poursuivent leur collaboration avec deux œuvres théâtrales, « La china » et « El amor », rassemblées dans un recueil intitulé *Dos obras ordinarias* (1994).

D'ordinaire, elles n'en portent que le titre car leur lecture est déroutante. La parution de cette œuvre donne naissance publiquement à un couple littéraire qui fait son entrée dans le panorama théâtral argentin. Il n'est pas rare qu'une collaboration littéraire propulse la carrière de l'un des co-auteurs quand elle est envisagée avec un auteur ou dramaturge reconnu. Cependant, l'alliance de deux novices pourrait être appréhendée comme la naissance d'un couple aux premiers pas timides dans le monde du théâtre, uni face à l'adversité de la critique. Les éloges contenues en quatrième de couverture d'Adolfo Bioy Casares, Ricardo Piglia, Ernesto Sábato, ou encore César Aira – toutes apocryphes – rendent hommage à la vitalité de la collaboration qui se meut entre jeu littéraire et volonté de subversion.

Le lecteur comprend vite que le sérieux n'est pas de rigueur quand il se penche sur l'œuvre de ce couple atypique. L'humour révèle ainsi l'originalité de cette collaboration. Avec Daniel Guebel et Sergio Bizzio, la notion de plaisir doit être envisagée comme jeu littéraire, le plaisir de la création commune, de l'écriture conjointe, de partage littéraire se retrouvent dans l'humour qui tisse une toile de fond dans ces deux pièces :

Relisons la Poétique d'Aristote ; celui-ci cherche dans la nature de l'homme à quel point répond l'art ; or, il découvre un besoin et, par la suite un plaisir d'imiter³⁴⁴.

La clé de l'écriture de ce duo – et peut-être aussi de toute écriture collaborative – est le plaisir d'imiter que la quatrième de couverture illustre à merveille. Le Adolfo Bioy Casares de Bizzio et Guebel souligne la ressemblance qu'entretient ce couple avec celui qu'il formait avec Jorge Luis Borges – l'analogie étant fort flatteuse – au sein duquel le lecteur comprend que l'humour jouait un grand rôle : « Estos dos jóvenes, a quienes no conozco pero cuyas *Dos obras ordinarias* he disfrutado muchísimo, me recuerdan las épocas en que Borges y yo escribíamos juntos » (*Dos obras ordinarias*, quatrième de couverture). Le couple Bizzio – Guebel fait revivre à ce Bioy fictif la nostalgie d'un temps agréable, celui de la création de tout un univers, celui de H. Bustos Domecq, et avec lui ressurgit l'humour et la complicité qui entourent les deux inventions de ces deux couples qui s'entrecroisent le temps – furtif – de cette citation.

³⁴⁴ GOUHIER Henri, *Le théâtre et les arts à deux temps*, Paris, Flammarion, 1989, p. 23-24.

En ce sens, la quatrième de couverture constitue alors une mise en abyme de l'écriture collaborative, faisant également écho au plaisir de l'imitation (voire du travestissement) qui met les auteurs dans l'écriture collaborative, d'ailleurs, « Le mot « imitation » est bien faible. Nietzsche a trouvé celui qui convient : « métamorphose »³⁴⁵ ». Si *Nous est un autre*, comme le souligne le titre de l'ouvrage de Michel Lafon et Benoît Peteers, alors cet autre est métamorphose, travestissement du duo en une seule entité. La naissance d'un tiers que l'on va inventer puis imiter. Les deux dramaturges doivent alors tenter d'entrer dans ce « tiers » qu'ils ont créé – en démiurge – à leur image. Dans un sens, ils entrent eux-mêmes dans le jeu de rôles, ils entrent dans la dramaturgie par l'écriture collaborative et inversement, ils entrent dans l'écriture collaborative par la dramaturgie.

On peut alors se demander dans quelle mesure l'écriture collaborative est une écriture qui se fonde sur des ressorts dramatiques ? « Dans les arts à deux temps, ce qui se passera au second doit ou devrait tout naturellement hanter l'imagination en travail dans le premier³⁴⁶ ». Ce tiers, qu'ils tentent d'incarner à deux, pourrait être, dans le cas du théâtre, le metteur en scène (mais également un personnage), qui a déjà, d'une certaine façon, sa place dans le texte et dans la collaboration comme le souligne ce passage. Dans cette collaboration, « créer, c'est jouer, et jouer, c'est créer³⁴⁷ ».

b) *Dos obras ordinarias*, les bases d'une réflexion théâtrale commune sur fond de facétie

La complicité éclate dans le choix du genre mais également dans la forme, la prédilection pour la parodie, jusqu'à l'absurde et la reprise, sur un mode dégradé de chefs-d'œuvre tels que *El Matadero* dans le recueil *Carnicerías argentinas* ou encore *En attendant Godot*. Sergio Bizzio octroie la paternité de « La china » à Daniel Guebel, cependant, la réflexion autour de cette idée initiale ainsi que l'écriture ont été conjointes. « La china », pastiche de l'œuvre de Beckett, réunit deux gauchos, Sosa et Páez, retranchés dans un ranch qui attendent la venue d'une prostituée appelée La china, et non celle de Godot. Au fil de cette longue attente, un an s'écoule dans cette pièce en cinq actes qui tient en 63 pages, les protagonistes échangent des anecdotes et commentent leurs vies sur un mode dégradé et mensonger. Le recours à des motifs de la littérature *gauchesca* se retrouve dans le choix des personnages mais également dans le goût pour le comique populaire et local mêlé à l'absurde.

³⁴⁵ *Ibid.*, p. 24.

³⁴⁶ *Ibid.*, p. 120.

³⁴⁷ *Ibid.*, p. 146.

Dans ce sens, l'utilisation dégradée de la figure du gaucho permet la résurgence, sur un mode décalé, de l'antinomie civilisation barbarie. La réutilisation d'une tradition littéraire fortement ancrée dans cette zone géographique et dans l'esprit des lecteurs n'est pas sans rappeler le *Fausto criollo*. De la même façon, le recours à la parodie permet de faire voler en éclats des formes cristallisées en les vampirisant. À la différence de la tradition littéraire *gauchesca*, les deux protagonistes ne livrent aucun combat, si ce n'est contre le temps. Au fil de la pièce, les deux protagonistes perdent ce qui leur reste de dignité, voire d'humanité, allant jusqu'à s'entretuer.

Le goût pour la subversion rejoint alors, dans « La china », celui de la perversion. La pratique théâtrale autant que romanesque de Guebel montre un attrait pour le thème sentimental. Ce thème personnel déborde dans *Dos obras ordinarias* pour rejoindre l'espace collaboratif. Son approche du thème, d'un point de vue théâtral, montre un désir expiatoire, celui de trouver dans ce médium à la fois visuel et littéraire un espace plus ouvert à des folies interprétatives. Ainsi, l'espace de la collaboration permet de créer des objets littéraires qui surpassent – dans le sens où certaines barrières semblent abolies- le reste de l'œuvre tout en conservant des liens avec elle. Cette liberté se ressent dans le choix des thèmes et l'utilisation d'un langage souvent obscène, principalement dans *Dos obras ordinarias*, pour les développer. De même, la portée ontologique de certaines pièces révèle une réflexion sur la noirceur de l'homme aux prises avec ses démons. Le genre théâtral représenterait alors un laboratoire où les motifs fictionnels, comme dans une caisse de résonance, trouveraient un espace cathartique pour se libérer. Ces mêmes thèmes, intimes, se retrouvent également dans ces ouvrages en prose, cependant, leur traitement révèle un respect pour la forme en prose, probablement destinée à un plus large public et soumise à des impératifs éditoriaux plus stricts. Deirdre Beir qualifiait *En attendant Godot* de merveilleuse diversion libératrice. C'est avec cette même approche, à la fois divertissante et cathartique, que Guebel et Bizzio ont composé « La china ».

c) Du pastiche à l'absurde : le spectateur, un équilibriste sur le fil de la démence

La pièce s'ouvre par une note des auteurs, projet énonciatif (pièce qui repose sur sa dimension temporelle) exposé par un présentateur (dont la ressemblance avec un présentateur TV n'est pas fortuite) qui nous annonce le programme qui va suivre « A telón cerrado, sale un presentador vestido de frac, engominado y con moño, y lee el siguiente texto ». Ce

présentateur fait toutefois partie intégrante de la pièce, c'est un personnage intradiégétique couché sur la liste des personnages. À ce titre, il se place sur l'espace scénique mais séparé de l'espace théâtral, au seuil de celui-ci devant le rideau, frontière entre la salle et la scène, entre le monde et le théâtre. À l'instar d'André Green qui voyait dans la rampe « la matérialisation d'une coupure » qui séparait le spectateur du monde réel et parvenait ainsi à une psychologisation de la scène, le présentateur à cheval entre deux espaces/ deux mondes, crée un troisième espace, seuil de l'illusion. Le présentateur, sorte de médiateur entre la salle et la scène, va permettre au spectateur de traverser le rideau, et métaphoriquement d'entrer dans l'illusion. « Es idea de los autores que la puesta acentúa el paso del tiempo con una vertiginosa sucesión de anocheceres, amaneceres, lluvias, vientos, hojas que golpean contra el vidrio, nieve, etc. ». Avec cette mention méta-narrative l'illusion n'est pourtant pas au rendez-vous. Le rideau représente un obstacle au regard qui bute contre lui et qui, de fait, doit être conditionné par l'avertissement du présentateur. Il instaure aussi un face à face avec les spectateurs qui vont alors devenir les témoins de ce qui va se jouer. Ce rideau évoque un espace vierge de toute contamination par rapport à ce qu'il va dévoiler.

Ce présentateur caricaturé présente une pièce de théâtre en expliquant que son intérêt repose sur l'attente et l'inertie, thématique antithétique au théâtre qui incarne, par la parole et le geste mimétique, l'action du monde. De plus, en introduisant la pièce par la formule « « La china » es una obra sobre la espera » il rompt toute expectation – de même que toute illusion – et, de ce fait, annihile toute attente du lecteur-spectateur. Ce procédé laisse le spectateur perplexe, il l'invite paradoxalement à ne rien attendre d'une pièce sur l'attente. Le présentateur, qui introduit la thématique et guide la réception, nous invite à apprécier la dimension subjective du temps : « Estas pausas poseen un carácter denso, de hundimiento, que refleja la dimensión subjetiva del tiempo de la espera » (*Dos obras ordinarias*, p. 11). Le temps de la représentation, temps objectif, vient se heurter au temps de la diégèse, temps subjectif, qui lui dure un an. Cette représentation subjective s'apprécie par le biais des pauses mais également de quelques références temporelles présentes dans les didascalies ou les répliques. De plus, cette note précise que le temps dépend de la perception des personnages mais qu'il est aussi indépendant. Ces différentes dimensions du temps donnent à la pièce un caractère insondable mais aussi injouable par cette complexité. Alors qu'au théâtre, comme le

précise Henry Gouhier, « la compréhension doit être immédiate ; ce qui se passe sur la scène doit être aussitôt intelligible dans la salle³⁴⁸ ».

La fonction du présentateur, dont le but était de mettre en lumière la représentation qui suit, nous ouvre paradoxalement le chemin de l'absurde. La note des auteurs représente le seuil de l'absurde autant pour le spectateur que pour le lecteur. Son apparence soignée, le poème qui suit l'avertissement, dont il précise qu'il est l'auteur, de même que l'espace qu'il occupe sur la scène, le coupent de tout ce qui va se jouer sur l'espace théâtral. Il représente alors la civilisation qui va lever le voile (ici le rideau) sur la barbarie. L'absurde fonctionne alors, pour les auteurs, comme espace de la barbarie.

La china apparaît comme l'objet suprême du désir. Elle n'est que mentionnée dans le récit avant d'apparaître après la mort des deux protagonistes. Ainsi, cette figure se charge d'une dimension mystique qui s'oppose à son rôle au sein de la pièce puisqu'il s'agit d'une prostituée. Cette sacralisation douteuse illustre le goût des auteurs pour le mélange des genres, ici le sacré côtoie le vil, à l'instar de « Pobre Cristo » dans *Tres obras para desesperar*, pièce dans laquelle un rat dialogue avec le Christ. L'absence de La china construit, autour de son personnage, une aura messianique – qui n'est d'ailleurs pas sans rappeler les différentes lectures de Godot qui voyaient à travers le mot *God*, Dieu en anglais, l'attente du Messie – et tend à plonger la pièce dans l'absurde. En effet, ce messie féminin constitue un élément significatif, puisqu'il est l'objet de l'attente, mais déconstructeur dans le même temps, puisque cet objet ne se manifeste jamais. Son absence remet en question le statut de la pièce. Le lecteur/ spectateur a l'impression de glisser peu à peu dans la folie des personnages. Cependant, la venue de La china à la fin de la pièce renverse l'absurdité initiale et installe le récit dans le vraisemblable. De plus, la corrélation entre la mort des personnages et la venue de La china tend à renforcer la figure messianique de celle-ci. Le combat qui se déroule entre la civilisation et la barbarie est représenté par l'espace scénique et les personnages. En effet, le présentateur, qui ouvre la pièce, se trouve au seuil de la scène, de même que le personnage de La china, dont nous devinons la présence sur scène mais qui ne se laisse pas voir. Si le présentateur fait plonger la pièce dans l'absurde, La china, dont on pense qu'elle le confirme vient en fait le rompre. Soudain, l'attente ne semble plus vaine voire invraisemblable.

³⁴⁸ *Ibid.*, p. 110.

2. La poursuite solitaire de la collaboration dans *Tres obras para desesperar*

a) La didascalie, renfort de l'irreprésentable

À première vue, le titre des deux recueils (*Dos obras ordinarias* et *Tres obras para desesperar*) invite à penser les deux ouvrages selon une logique de filiation. Cependant, Daniel Guebel se lance seul dans l'écriture de ce nouveau recueil publié 15 ans après sa genèse. Le titre n'est pas le seul trait d'union entre les deux recueils, il laisse néanmoins penser que les trois pièces contenues dans *Tres obras para desesperar* pourraient émaner de cette ancienne collaboration, d'idées ayant germé pendant l'écriture du recueil commun, tant les similitudes entre les deux ouvrages sont importantes. Une logique d'évolution, de transformation se dessine et les indices d'un futur recueil « *Cuatro obras...* » se perçoivent. Sans aller jusque-là, le recueil *Tres obras para desesperar* ressemble particulièrement par sa thématique et les personnages qui s'y dessinent à « La china » et « El amor ». Dans « Matrimonio », le temps est au cœur du développement théâtral. Le temps qui s'y déroule n'est qu'une construction langagière. « Pobre Cristo » partage avec « El amor » la personnification d'un animal. Dans cette pièce, un rat entretient un débat avec le Christ. Enfin, « Dos cirujas » reprend la thématique du face à face entre deux personnages en marge de la société. Ce recueil, qui devait initialement s'intituler *Irrepresentable*, témoigne d'une approche à la fois subversive et expiatoire qui tente d'épurer le théâtre, le « déthéâtraliser », de le redéfinir par rapport à son rapport au langage.

Ce processus de recentrage s'appuie, entre autres, sur l'élimination des didascalies. Dépourvu de didascalie, c'est-à-dire d'indication scénique, précieux sésame pour le metteur en scène autant que pour le lecteur, le premier acte de « Matrimonio » glisse peu à peu vers le dialogue romanesque. Le théâtre, selon Daniel Guebel, doit être épuré, pour cela il remet en question le recours à la didascalie et préfère faire tenir dans le corps même du texte, par les actions ou le jeu d'acteur, les indications scéniques. Cependant dans « Matrimonio », les quelques didascalies ne sont pas secondées par des références dans le texte mais par une absence d'action, qui conduit à la mise en scène, si toutefois elle n'est pas trop oxymoronique, de l'inertie. Par ce fait, Daniel Guebel rompt avec les constantes du théâtre en écartant toute indication spatiale ou temporelle, tout comme celles relatives à la mise en scène (décor, lumière, etc), laissant le corps du texte nu et le langage porter à lui seul le poids de la représentation. Certes, le langage, puissant moteur, peut être constructeur. Cependant, dans « Matrimonio », il déconstruit le temps. Cette déconstruction est secondée par trois

didascalies quasiment identiques, « (*Mira el reloj e indica el tiempo real que dura la representación*) » (« Matrimonio », *Tres obras para desesperar*, p. 26), « *El hombre vuelve a mirar su reloj* » (« Matrimonio », *Tres obras para desesperar*, p. 27) et finalement, « *La mujer mira el reloj* » (« Matrimonio », *Tres obras para desesperar*, p. 30). La didascalie permet de ralentir le temps de l'échange verbal. Il s'en dégage une impression cyclique, comme une sensation pour le personnage autant que pour le spectateur de tourner en rond, le dialogue nous ramenant inévitablement à cette montre. À l'instar du présentateur dans « La china », la didascalie nous invite à focaliser notre attention sur le temps comme élément faussement constructeur, le temps déconstruit pour essayer de faire sens. Le langage peut également être constructeur de l'action mais il ne fait pas sens dans cette première pièce du recueil. En effet, dans « Matrimonio », le langage se matérialise, les mots s'incarnent, mettant en scène l'essence même du théâtre :

HOMBRE : ¿Cuando empezó lo nuestro?

La mujer mira el reloj

MUJER : Apenas hace ...minutos

HOMBRE : ¿Recién empezamos a conocernos?

MUJER : Entonces...¿me mentiste ?

MUJER : Claro.

[...]

HOMBRE : ¿Y cuánto va a durar lo nuestro?

MUJER : Para siempre.

HOMBRE : Hay algo que no entiendo. ¿Acabámos de conocernos y yo te dije que tuviéramos un hijo?

MUJER : Sí

HOMBRE : ¿Cómo me atreví a eso?

MUJER : Era tu manera de empezar.

HOMBRE : Ah. ¿Y ahora? ¿Qué hacemos ahora?

MUJER : Tenés que venir a conocer a mis padres.

HOMBRE : ¿Ya ? ¿Tan pronto?

MUJER : Hay que darles la noticia.

HOMBRE : ¿Cuál?

MUJER : Estoy embarazada

Apagón

ACTO 2

*La mujer está sentada en la misma silla. Tiene cara de cansada. Sobre sus rodillas, con cofia de bebé, chupete colgando sobre el pecho, y mantilla que lo envuelve, está su criatura. Es el actor que en el primer acto hacía de hombre. Habla como éste, carece de inflexión infantil. (« Matrimonio », *Tres obras para desesperar*, p. 30-31)*

b) La corporéité du langage

Dans ce passage se recourent à la fois la problématique temporelle (le temps cyclique et qui éloigne du sens) et la problématique langagière. Ainsi, une grossesse fantasmée verbalement donne naissance à un nouveau personnage, l'incarnation ne se joue pas mais s'impose de fait aux spectateurs/lecteurs, produisant une perte du sens. Cette perte de sens est d'ailleurs renforcée par l'utilisation du même acteur pour le rôle de l'enfant. L'originalité réside dans le fait de « parler corps là où il est d'abord question de sens³⁴⁹ ». L'incarnation des mots ne fait pas sens, elle éloigne le texte de la représentation scénique, de sa théâtralité. En ce sens, le langage déconstruit, il n'est plus opérant, il avance, recule, à l'image de ce face à face entre les deux personnages dont le dialogue ressemble à un match de ping-pong, il dit puis nie, il ment aussi. Le langage qui devait porter la représentation dévoile un peu plus son irréprésentabilité :

Cuando me senté a escribirla, tuve la impresión de que ni siquiera era una obra para ser representada, en el sentido de que estaba llevando al extremo ciertas cuestiones que había venido desarrollando en piezas anteriores respecto de la eliminación de todo realismo, psicologismo: la evidencia de que la obra es puro acto de lenguaje³⁵⁰.

Cette citation, qui renvoie à la troisième pièce du recueil, intitulée « Dos cirujas », dévoile un projet énonciatif qui déborde sur tout le recueil. Revenir à l'essence du théâtre signifie, pour Guebel, une focalisation sur le langage. Ce faisant, il épure le genre de telle façon, que le langage éloigne du sens alors que paradoxalement ce dernier, comme nous venons de le voir, suffit à incarner dans cette pièce. Si le théâtre de Guebel se focalise sur le langage, l'action et l'acteur se résument au corps. De plus, dans son utilisation du langage, qui par son action déconstructrice tend à « déthéâtraliser » et contribue à l'irréprésentabilité, Daniel Guebel ajoute un ton « trash » qui, n'étant pas un élément infranchissable à la représentation, questionne quand même ses limites. Alors peut-on tout représenter ? Le langage se déchaîne et se lie au corps. Le corps devient objet de discours et de pratiques, il se noue au langage pas

³⁴⁹ CAUNE Jean, *Acteur-Spectateur une relation dans le blanc des mots*, Saint Genouph, Librairie Nizet, 1996, p. 9.

³⁵⁰ SOTO Moira, « Degenerarse » [en ligne], *Página 12*, 26 octobre 2007. Disponible sur <<http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/las12/13-3679-2007-10-26.html>> [consulté le 23 avril 2015].

seulement dans l'expression scénique mais surtout, dans la poétique même, qui rappelons-le, adopte un style dégradé. Ensemble, ils deviennent vulgaires, ils disent la sexualité débridée, la pornographie, la sodomie, la scatologie ou encore le travestissement, autant de thèmes et de registres qui se croisent dans les deux recueils étudiés. Pour Jean Caune, « le corps est censé disposer d'un pouvoir de libération de la personne : dépositaire de l'expressivité, il paraît représenter le moyen privilégié de l'épanouissement du sujet³⁵¹ ».

Cependant, le corps ne peut se libérer dans « Dos cirujas » (*Tres obras para desesperar*) et « La china » (*Dos obras ordinarias*), il concentre l'essentiel de la violence latente contenue derrière chacun de ces termes. Le corps se dit plus qu'il ne se joue. Il est finalement exploité tant dans ses possibles que dans ses limites. Territoire sauvage, lieu d'expression de la barbarie. Le corps devient expérience, expérience du temps dans « La china » ou expérience sociale dans « Dos cirujas ».

c) Dramaturgie à quatre mains : une expérience schizophrénique ?

C'est sur le personnage que va peser, en l'absence des didascalies, la lourde tâche de les contenir ou de les inventer par son jeu et son élocution. Le comédien dispose alors d'une grande liberté et devient le centre de la re-création de l'œuvre. Le personnage, qui participe à la « déthéâtralisation », au même titre que l'absence de didascalie ou la fonction destructrice du langage, représente un obstacle difficilement franchissable pour la représentation. Les pièces des deux recueils se construisent selon la logique du face à face, forme réflexive où les deux personnages, comme devant un miroir, peuvent être à la fois doubles et uniques. Alors que « Matriminio » met en scène un couple où chacun tient son rôle en fonction de son genre, dans « Pobre Cristo », le face-à-face se déroule entre un rat et le Christ, le vil côtoyant le sublime. Au pied du Christ crucifié qui attend la mort, un rat, lui, attend son repas et ce faisant il entame un débat hérétique sur l'existence du Christ et sur le fondement de la religion. L'originalité, sans compter la personnification animale, tient au fait qu'au cours de la représentation, les rôles s'inversent, chaque acteur récupérant le personnage de l'autre, pour signifier la réversibilité, destructurant la notion même de personnage en lui retirant toute singularité et toute crédibilité dans ce tête-à-tête idéologique :

La rata sonríe y no dice nada.

³⁵¹ CAUNE Jean, *Acteur-Spectateur...*, op.cit., p. 206.

Cristo baja de la cruz, agarra un látigo y empieza a azotar a la rata, que chilla y chilla. Cristo la azota hasta agotarse.

CRISTO : Jesús...Cuánto trabajo.

RATA : Qué satisfacción.

CRISTO : Te he corregido.

RATA : Ni un poco.

Se miran. La rata sube a la cruz y se convierte en Cristo. Cristo se convierte en la rata.

Oscurece gradualmente hasta apagón.

ACTO 3

*Truenos y relámpagos. Amanece. El actor que hacía de rata está en la cruz y el que hacía de Cristo desempeña el papel de rata. (« Pobre Crsito », *Tres obras para desesperar*, p. 70-71)*

Ce principe de réversibilité est également exploité jusqu'à son paroxysme dans « Dos cirujas », œuvre dans laquelle les personnages pourraient s'intervertir constamment voire tendre à se confondre.

En effet, dans la didascalie aperturale les personnages ne bénéficient d'aucune description, d'aucune détermination, des êtres hybrides se mouvant entre le genre humain et le genre animal :

*Suena un canto budista. Escenario en negro. El canto empieza a disminuir y se escucha lentamente el murmullo de Loro, es como un rumor de animal. [...] En el centro una tapera de la que cuelga una cortina mugrienta. Loro y Toto, dos hombres de edad indefinida, vestidos con ropas rotas. (« Dos cirujas », *Tres obras para desesperar*, Acte 1, p. 85).*

Innommables, à tel point que l'auteur choisira initialement de leur attribuer des numéros³⁵² (1 et 2) et qu'ils seront ensuite baptisés Toto et Loro, noms phonétiquement similaires et pratiquement réversibles pour prêter volontairement à confusion. De plus, Daniel Guebel préférera, au moment de la mise en scène, deux actrices féminines, représentant ainsi des êtres androgynes afin de signifier le flou qui entoure leur genre/nature. Le corps de l'acteur est dépouillé des attributs qui le définissent. Le passage à la scène permet ainsi, par rapport à la didascalie d'ouverture, de préciser et d'affiner le rapport au texte :

A « Dos cirujas » la pensaba como una obra donde lo que funciona es la permutación: de identidades, de roles, de discursos. Porque no se sabe muy bien

³⁵² Entretien personnel avec Daniel Guebel et reproduit partiellement avec l'autorisation de l'auteur, mai 2011.

quién dice y quién contesta, eso está todavía más presente en el texto. Los personajes se llaman Toto y Loro y mientras iba escribiendo ni siquiera recordaba quién había dicho tal cosa y quién tal otra³⁵³.

Cette confusion semble également gagner l'auteur lui-même, contaminé par son propre projet énonciatif. Ainsi, par la confusion des genres, des sexes, des noms, tout invite le lecteur à envisager le personnage dans sa singularité. La confusion est également encouragée par la mort récurrente des protagonistes dans les deux recueils. Dans « Dos cirujas »:

Loro se vuelve hacia su derecha, como si se acomodara para dormir; Toto hace lo propio, volviéndose hacia su izquierda. De repente, al unísono, cada uno gira, alza su cuchillo y su navaja, y lo clava en el corazón del otro. (« Dos cirujas », *Tres obras para desesperar*, Acte 3, p. 107).

La symétrie finale dans « Dos cirujas », qui caractérise également les deux pièces de *Dos obras ordinarias* où les deux personnages se donnent la mort réciproquement (ou meurent simultanément), nous conforte dans cette idée et nous invite à envisager ces œuvres comme une possible représentation de la folie voire de la schizophrénie.

Le duo créatif se reflèterait-il dans le choix quasi exclusif de la mise en scène dans ces face à face ? La scène devient alors une projection de l'espace collaboratif. Celui-ci se construit d'ailleurs grâce aux apports communs autant que personnels. La thématique sentimentale pour Guebel et le thème de l'enfermement pour Bizzio fusionnent dans l'espace collaboratif :

Igual me parece que el tema recurrente en mi literatura no es el del intruso o el del testigo sino el del encierro. En *Rabia*, un asesino vive oculto en el último piso de una mansión sin que sus dueños sospechen de su presencia allí; *En esa época* hay dos extraterrestres que nacieron en un plato volador enterrado en la pampa durante la Conquista del Desierto. El año que viene voy a publicar una novela que se llama *Realidad* en la que un grupo de terroristas queda encerrado en un estudio de televisión. Yo mismo vivo encerrado, escribiendo. Salgo nada más que para llevar a mi hijo al colegio³⁵⁴.

L'enfermement semble, au-delà du thème, représenter un mode de vie. Ce thème fonctionne alors comme un biographème, façon pour l'auteur de se projeter dans le récit et dans la représentation mais aussi de conquérir l'espace collaboratif. Le recueil, unique et double (zone où fusionnent deux imaginaires), prolonge des thèmes personnels qui résonnent alors comme des biographèmes littéraires et teintent la création d'une dimension autofictionnelle.

³⁵³ SOTO Moira, *Degenerarse*, op.cit.

³⁵⁴ SASTURAIN Diego, «Conté una separación como un estallido» [en ligne], *Clarín*, 10 décembre 2007. Disponible sur <<http://edant.clarin.com/diario/2007/12/10/sociedad/s-04401.htm>> [consulté le 20 avril 2015].

Henri Gouhier, dans son ouvrage *Le théâtre et les arts à deux temps*, oppose théâtre, art voué à la re-création, à la télévision, médium qui lui ne fait que reproduire. Doit-on alors comprendre, par la présence du présentateur TV dans « La china », que le spectateur n'assistera pas à une représentation, re-création³⁵⁵, mais à une reproduction de la scène originelle, que constitue la collaboration entre Guebel et Bizzio. D'ailleurs, Jorge Dubatti dans son article « Los gauchos de Beckett », renvoie, par l'utilisation du terme « gauchos » autant aux personnages qu'aux dramaturges. Le face-à-face deviendrait alors le moyen d'écrire ensemble sans devoir inventer un tiers imaginaire. Cette projection des auteurs se fait d'égal à égal, nul vainqueur dans ces duels où chacun des deux personnages trouvent la mort simultanément. Guebel poursuit la réflexion seul dans *Tres obras para desesperar* (peut-on alors imaginer qu'il écrive avec un Bizzio fantasmé ?), il dépasse la logique du face-à-face instauré dans leur duo par une approche réversible dans « Pobre Cristo » jusqu'à la confusion dans « Dos cirujas ». Enfin, c'est en prose que cette réflexion continuera sans toutefois aboutir avec la publication de *Un día feliz de Charlie Feiling* (2006), roman écrit en collaboration avec Sergio Bizzio, dans lequel ils pratiquent une écriture successive, en écrivant des passages l'un après l'autre. Impossible de desseller alors qui est l'auteur de quel passage, l'ouvrage formant un tout harmonieux. L'écriture successive en prose représente le même face-à-face que dans l'écriture dramatique. Malheureusement, la conclusion qui s'impose est qu'après 20 ans d'écriture conjointe, Guebel et Bizzio ne sont toujours pas parvenu à créer ce tiers collaboratif.

3. L'approche romanesque et autofictionnelle: l'amitié en lettre dans *El día feliz...*

Le roman va constituer la prochaine étape de collaboration conjointe. Alors que l'écriture dramatique ne leur avait pas permis de trouver une voix unique et leur avait imposé une transposition de leur duo de l'écriture à la scène, le roman, quant à lui, semble offrir une alternative, par la voix du narrateur, à la concrétisation de cet idéal collaboratif. Cependant, le mode référentiel, qui très vite s'empare du roman bref, l'installe dans l'autobiographie où, à l'instar de la scène, chacun des deux auteurs tient son rôle. Toutefois, si chacun des deux auteurs tient son rôle dans la fiction on peut se demander qui tient la plume ?

Dans *El día feliz de Charlie Feiling* (2006), roman bref écrit en collaboration, deux protagonistes, qui ne sont autres que les auteurs eux-mêmes, soit Sergio Bizzio et Daniel

³⁵⁵ GOUHIER Henri, *Le théâtre et les arts...*, op.cit., p. 52.

Guebel, se rendent chez les parents de Sergio Bizzio à Villa Ramallo, ville natale de l'écrivain. Ce récit est présenté comme autobiographique en quatrième de couverture, « Todo es real: los nombres, el pueblo, las conversaciones, la diversión, y la muerte próxima de uno de ellos », c'est ce que soutiendront également les deux auteurs lors des différentes entrevues accordées pour la parution de ce roman bref. Cependant, cette information vient d'emblée contredire celle contenue à l'intérieur de l'ouvrage et faite par la maison d'édition qui écarte toute dimension référentielle, « Las narraciones y personajes que componen este libro son ficticios. Los relatos no refieren directamente, ni emiten opinión, sobre hechos o personajes reales ». Ce développement ayant pour but de se prévaloir de toute poursuite judiciaire donne un éclairage à la nature du texte considéré par la maison d'édition comme une fiction, il appartient d'ailleurs à la collection « Ficciones ». Le lecteur doit-il y voir une déclaration autofictionnelle ? *El día feliz ...* représenterait alors dans notre corpus un ouvrage singulier, seule « autofiction collaborative », et apporterait alors un éclairage original et différent sur cette notion. Dans *El día feliz...* Feiling apparaît au même titre que les deux auteurs qui tiennent la plume, en tant que personnage, il bénéficie donc de la même fictionnalisation. Le récit transpose Bizzio et Guebel dans la fiction et il ressuscite Feiling.

Faire le récit d'une journée vécue, en s'appuyant sur de nombreux biographèmes, à commencer par le nom des auteurs, qui jalonnent la narration, voilà le projet énonciatif des deux auteurs. *El día feliz...*, récit intime appartient au souvenir de ces trois amis et en ce sens, la part de référentialité paraît invérifiable. Le biographème, précieux indice pour percer le secret du mode, référentiel ou fictionnel, est souvent détourné de sa fonction éclairante pour plonger la narration dans l'obscurité du doute. Tel est l'usage qu'en fait Daniel Guebel dans *Derrumbe* ou encore *Mis escritores muertos*. De même, un mécanisme similaire s'opère dans *Era el Cielo* de Bizzio. Ainsi, dans *El día feliz...*, la fiction pourrait être dissimulée, elle serait alors une diversion pour faire revivre leur ami décédé et partager, le temps d'un récit, le plaisir des retrouvailles.

a) **Au-delà de l'amitié : la gémellité littéraire**

Le duo d'écrivain formé par Sergio Bizzio et Daniel Guebel repose en partie sur des similitudes biographiques ou littéraires mais surtout, comme nous l'avons vu, sur une amitié de longue date. Tous deux partagent la passion pour les arts visuels et les lettres et trouvent en l'autre un alter ego littéraire. Ces ressemblances renforcent l'amitié qui, dans leur cas, conduit

à la création de liens familiaux symboliques, une relation fraternelle décrite dans *El día feliz...*:

En eso estaban cuando apareció Guebel. Cualquier descortesía (ir a hablar media hora por teléfono antes de venir a saludar) se le perdonaba de antemano. Lo conocían. Y es más: sólo un narrador omnisciente, por más serio y talentoso que sea, puede llamar descortesía al imperativo de su angustia. Guebel era, para los padres de Bizzio, uno más en la familia. ¡Ni siquiera necesitaban saludarse! Lo curioso del asunto es que Guebel aparecía para Lithis siempre por primera vez (aunque ya se habían saludado), y para Juanjo siempre como si hubiera pasado la noche allí (aunque hacía meses que no se veían). (*El día feliz...*, p. 21)

La familiarité qui ponctue ce passage met en évidence les liens qui unissent Daniel Guebel à la famille de Sergio Bizzio qui le considère comme l'un des siens. Ce lien symbolique fait des deux écrivains-protagonistes des jumeaux littéraires puisqu'ils sont nés la même année :

Se llamaba Lithis y recibió a todos con un beso y una sonrisa y palabras de bienvenida. Era una mujer tan amable y bondadosa que bastaba verla para preguntarse cómo era posible que Bizzio fuera su hijo. De mediana altura, rubia, ojos azules, las facciones dulcemente trabajadas por el tiempo. Hermosa, hermosa, hermosa.

- Charlie – le dijo a Feiling-, qué lindo que hayas venido...
- ¡Gracias! – dijo Feiling.
- Hola, Danielito. ¿Cómo le va, princesa? – dijo Guebel pellizcándole suavemente una mejilla con los nudillos. (*El día feliz...*, p. 17)

De ce lien familial naît un processus d'infantilisation. Daniel Guebel bénéficie du même traitement maternel de la part de la mère de Sergio Bizzio qui le nomme « Sergito » (*El día feliz...*, p. 25) comme en témoigne l'utilisation du diminutif à des fins affectueuses. De même, elle ne fait aucune différence entre eux en les appelant « criaturas » (*El día feliz...*, p. 88). L'utilisation des diminutifs rappelle ceux de Jorge Luis Borges et Adolfo Bioy Casares : « Vers 1936, « Adolfito » et « Georgie » se retrouvent dans l'estancia familiale des Bioy³⁵⁶. » Dans les deux cas, le caractère affectif l'emporte, donnant naissance à des duos dont la relation dépasse le cadre, indiscutable, de l'amitié.

Dans une perspective de gémellité littéraire, la notion de couple pourrait être envisagée. En effet, le lecteur ne compte plus les occurrences où les noms de Bizzio et Guebel apparaissent côte à côte, en ordre alphabétique, comme s'ils ne formaient qu'un seul homme (*El día feliz...*, p. 26, 34, 35, 38, 40, 46, 52, 54, 72, 79, 85). De même cette symétrie laisse entrevoir une double identification par un jeu de miroir où l'un se reflète dans l'autre. Ces

³⁵⁶ LAFON Michel, PEETERS Benoît, *Nous est un autre...*, op.cit., p. 24.

nombreuses occurrences créent une constante qui, quand elle se rompt, laisse éclater une variante, lors de l'épisode central du roman bref « Y en prueba de amistad empezó a batir el agua. Guebel y Bizzio se unieron a la labor... » (*El día feliz...*, p. 57). Cette inversion pourrait livrer l'auteur de ce passage qui, pris dans la toile de l'écriture, en a oublié la constante alphabétique. Sergio Bizzio est l'auteur de ce passage, trahi par l'élan narratif, qui le fait se nommer après Guebel et ainsi, rompre la constante alphabétique.

De même, les deux personnages, à plusieurs reprises parlent à l'unisson « – Nada – respondieron Bizzio y Guebel. » (*El día feliz...*, p. 46), « – Puaj – Guebel y Bizzio, esta vez de acuerdo, y a dúo » (*El día feliz...*, p. 87) ou alors pensent simultanément la même chose. La complicité de ces deux personnages permet une interaction en l'absence de communication :

Bizzio lo miró de reajo, porque entendió de inmediato lo que le pasaba. Lo conocía hace años, a Guebel, y seguía sin entender, no tanto su obstinación en busca de aventuras sentimentales debajo de cada falda, yuyo o piedra musgosa que constituyera parte visible del universo, como su compulsión a tomar cada muestra de la eventual reticencia o abismal indiferencia de estas partes como un fracaso personal (*El día feliz de Charlie Feiling*, p. 55)

Ainsi, la connaissance de l'autre est telle qu'elle permet une lisibilité absolue. Le narrateur va même jusqu'à décrire une scène de télépathie entre les deux personnages afin de démontrer leur complicité extrême, leur gémellité :

Claro que, en este caso, y además de un par de inútiles para recibir los beneficios de la educación terciaria, se trataba de dos grandes escritores, cosa que demostrará a su momento el tiempo, que lo va a demostrar, y si no, es que el tiempo se equivoca, como por unanimidad lo hacen críticos y lectores.»Decí que tiempo es experiencia y chau», le dictó telepáticamente Bizzio. Pero Guebel era reticente a la idea misma de la existencia de los poderes extrasensoriales, y Bizzio no iba a llevar su impulso amistoso hasta el extremo de abrir la boca y soltar esa obviedad ante Feiling (*El día feliz...*, p. 43).

Cette gémellité suscite d'autant plus d'intérêt que Sergio Bizzio et Daniel Guebel possèdent une écriture très similaire. Il est difficile d'envisager que des ressemblances biographiques puissent entraîner des ressemblances stylistiques. Toutefois nous pouvons peut-être voir dans leurs ressemblances une marque générationnelle. Cependant, ces raccourcis mettent en évidence une autre voie de formation commune aux deux auteurs. En effet, leur gémellité serait envisageable si l'on considère qu'ils appartiennent tous deux à la même famille littéraire, dans laquelle ils ont baigné et dont ils se sont imprégnés des codes.

Cette famille littéraire influente dont ils furent membres serait alors le berceau de cette gemellité héritée. Cette confusion entre les deux auteurs, qui permet leur réversibilité, est le signe d'une homogénéisation de l'écriture. On peut alors se demander si l'influence du groupe, peut-être excessive, chez ces deux auteurs n'a pas agi comme un élément castrateur capable de formater l'écriture en fonction des postulats esthétiques que le groupe défendait.

L'assimilation au *Grupo Shangai* puis à la revue *Babel* transparaît dans leur façon d'écrire avec la pleine conscience de faire de la littérature. D'ailleurs, le lecteur retrouvera des références intertextuelles à ce groupe dans *El día feliz...*. Outre les références ponctuelles à des écrivains comme Luis Chitarroni (*El día feliz...*, p. 13) ou Saer (*El día feliz...*, p. 25), qui lui n'appartenait pas aux collaborateurs de la revue *Babel*, le texte revient sur deux controverses³⁵⁷ dont l'une tient son origine dans la revue : celle qui opposa Feiling à Soriano et Feiling à Briante dont il fit une critique féroce. Cette ultime dispute commença dans le périodique *Página/12* avant de se poursuivre dans *Babel* après que Feiling a été remercié du journal sous les pressions de Briante. D'autres débats littéraires viennent s'insinuer dans la narration, comme le débat autour de la qualité de l'œuvre de Cortázar. Ces références teintent le texte d'une patine littéraire et sociale en projetant les débats qui punctuaient les conversations littéraires de l'époque et en invitant le lecteur à y prendre part. S'insinue alors le prolongement de discussions de groupe. Cependant, en digne défenseur de l'antinomie dramatique burlesque, Sergio Bizzio et Daniel Guebel ne manquent pas de nous attirer dans l'univers qu'ils ont créé pour nous, en renversant, sur le ton de l'humour et du pastiche, ces problématiques littéraires. Ainsi, de nombreuses références intertextuelles viennent rythmer la narration avec humour :

Sin ir más lejos, yo, acá como me ves, soy surrealista como el Julito, siempre me voy al otro lado. Mis pasos en esta calle resuenan en otra calle. O más lejos todavía. Yo entro acá a la vuelta por el Bulevar Artigas y paso por el kiosco del Vicente Artusa y de golpe caminando por la Rue Piporú de París. Y ¿Quién te dice? Vos volás hacia Francia y cuando vas bajando al aeropuerto ves un coliflor blanco [*sic*] y con raya al medio moviéndose a orillas del Sena, lo ves desde el avión, y ¿qué es eso? Mi culo visto desde arriba: soy yo trincándome a la Maga» (*El día feliz...*, p. 93-94).

Ce passage ne se contente pas d'offrir un pastiche de *Rayuela*, au travers duquel on devine le parcours du narrateur dans Paris, il dégrade le roman en vulgarisant la rencontre du narrateur avec la Maga.

³⁵⁷ Se reporter à l'annexe 10, p. 357.

Cette notion de plaisir, de jeu, renvoie également au contenu juvénile du texte qui sert de contre-pied à la tragédie de la disparition prochaine d'un des personnages. Les épisodes qui se succèdent sur fond d'amours adolescentes, de sketch scatologique, de fantastique humoristique, etc., révèlent toute l'insouciance des personnages qui ne représente pas une négation du tragique, bien au contraire, mais participe à un processus de poétisation. Dans le souci de lier les contraires pour exalter l'un des deux éléments, dans *El día feliz...*, la poétisation de la tragédie passe par l'humour et l'insouciance et dit le bonheur d'être ensemble avant la mort prochaine de l'un des leurs.

b) Écriture à deux claviers : contraintes et possibilités

La question du narrateur est le centre névralgique de l'écriture en collaboration. Dans *El día feliz...*, l'apparition d'un troisième homme, le narrateur omniscient, laisserait penser que, sous son masque, se dissimulent, à peine, les deux auteurs. Ainsi, il serait une création manipulée au gré de deux imaginaires censés fusionner en lui. Cependant, la fusion n'est en définitive que partielle. En effet, ce roman bref a été écrit par clavier interposé, une écriture à quatre mains virtuelle, fruit de deux claviers comme le précise Christian Vázquez «...una novela escrita a cuatro manos (a dos teclados, podría decirse, porque la fueron redactando vía correo electrónico, sin reunirse físicamente ni una sola vez³⁵⁸». De plus, il n'y a pas eu d'interaction au cours de l'écriture, les auteurs affirment qu'ils ne se sont pas rencontrés durant cette période et qu'ils ont empilé les épisodes de façon alternative dans un acte de totale confiance en l'autre et dans un souci d'homogénéité qui reposait sur chacun d'eux :

Quizá la mayor particularidad de *El día feliz...* sea que, mientras la redactaron, sus autores nunca se vieron. «Es una novela que escribimos por mail. No nos vimos ni una sola vez para escribirla. Hacíamos una página o dos cada uno y nos las íbamos mandando, y la hicimos así, en un par de meses³⁵⁹».

Telle une diphtongue littéraire, le processus de création laisserait alterner, à l'instar des voyelles, un auteur fort (tenant la plume) et un auteur faible (attendant son tour). Le résultat formel est édifiant, impossible ou presque de déceler qui est l'auteur de quel passage tant les similitudes littéraires sont importantes. Leur gémellité et leur filiation littéraire leur permettent de composer un roman bref comme s'il ne s'agissait que d'un seul et même auteur,

³⁵⁸ VAZQUEZ Christian, «Diez años sin Charlie Feiling: La inteligencia, la imaginación encendida» [en ligne], *Revista Teína*, n° 16 «Pobreza», octobre 2007. Disponible sur <<http://www.revistateina.es/teina/web/teina16/lit4.htm>> [consulté le 20 avril 2015].

³⁵⁹ *Ibidem*.

un auteur ambidextre. La quatrième de couverture témoigne de cette gémellité littéraire en dressant deux portraits d'auteurs réversibles :

Sergio Bizzio nació en Ramallo en 1956. Es narrador y director de cine. Publicó más de una decena de libros, entre otros, *Infierno Albino*, *Planet*, *En esa época* (Premio Emecé 2001), *Chicos y Rabia* (Premio Internacional de la Diversidad, España).

Daniel Guebel nació en Buenos Aires en 1956. Es narrador y guionista de cine. Publicó más de una decena de libros, entre otros *La perla del Emperador* (Premio Emecé 1991 y Segundo Premio Municipal de Literatura), *Nina*, *El perseguido*, *La vida por Perón* y *Carrera y Fracassi*. (*El día feliz...*, quatrième de couverture)

Cette réversibilité permet la confusion entre les deux et une assimilation de leurs traits d'écriture respectifs qui se fondent en une écriture et un récit homogène mené par un narrateur omniscient qui se conforme à l'un ou l'autre des auteurs. Cette réversibilité fait également écho au divertissement mentionné en quatrième de couverture. Alors, ce divertissement pourrait nommer le processus d'écriture ou même le narrateur, qui représente le lieu où se conjuguent les deux écrivains malgré une écriture en alternance. Ce narrateur extradiégétique est paradoxalement une création commune mais n'obéit jamais aux deux auteurs simultanément. Sa création repose sur une écriture instantanée. La narration d'une grande immédiateté empêche tout mécanisme d'anticipation sur le récit de l'autre. Sur le même principe que les mots à suivre, jeu d'enfants où le joueur à partir d'un mot doit en ajouter un autre et ainsi de suite pour former une phrase, ici, le jeu narratif est amplifié et chacun des écrivains ajoute son passage à celui de l'autre pour former un récit. Le processus de création du couple Borges- Bioy Casares reposait sur la même logique :

Si l'un avait l'idée de la première phrase, il la proposait, et ainsi de suite avec la deuxième, la troisième, chacun s'exprimant en toute liberté. Parfois, Borges me disait : « Non, ne va pas dans cette direction » ; ou bien moi, je lui disais : « ça suffit, assez plaisanté³⁶⁰. »

Le récit se tisse mêlant les ajouts de chaque acteur à la création. Cependant, alors que chez Borges –Bioy Casares, l'élan narratif peut être stoppé si l'un des écrivains-joueurs s'écarte de la ligne commune, du moins à en croire Bioy, chez Bizzio-Guebel, rien ne peut stopper le jeu littéraire. En effet, rien ne peut être anticipé et l'absence de communication entre les « joueurs-écrivains » fait partie de la règle du jeu d'un processus créatif qui se construit au fur et à mesure et où chacun des participants dépend de ce que le précédent aura écrit. Le jeu

³⁶⁰ LAFON Michel, PEETERS Benoît, *Nous est un autre...*, op.cit., p. 246.

devient alors une contrainte et l'écriture se soumet à la règle du jeu. Il n'existe alors aucun moyen de contrôler le récit qui dépend conjointement des deux auteurs, soumis l'un à la plume de l'autre. Le texte prend alors corps et devient un pont entre chacun d'eux. Le résultat est cohérent, homogène, parce qu'il repose avant tout sur un souvenir commun qui tisse une toile de fond stable, cependant il est doublement subjectif car il repose sur deux souvenirs mêlés d'une même journée vécue ensemble mais différemment selon les auteurs. Le jeu littéraire entre Guebel et Bizzio reste intime, imperceptible, ce qui exacerbe le plaisir d'une création commune originale et secrète et permet aux deux auteurs de garder une clé de leur roman.

De ce mécanisme original de création commune découle un narrateur à la fois singulier et duel, une hydre à deux têtes. Cette représentation mythologique est renforcée par la fin du récit où chacun des deux auteurs signent « Fin. Fin. » (*El día feliz...*, p. 107). Le narrateur ayant laissé place aux deux auteurs. Ce procédé original laisse toutefois entrevoir des brèches dans lesquelles les auteurs se dissimulent mal. En effet, loin de déléguer entièrement le récit au narrateur, les deux auteurs se permettent de faire des incursions dans la narration :

Cualquier descortesía (ir a hablar media hora por teléfono antes de venir a saludar) se le perdonaba de antemano. Lo conocían. Y es más: sólo un narrador omnisciente, por más serio y talentoso que sea, puede llamar descortesía al imperativo de su angustia. Guebel era, para los padres de Bizzio, uno más de la familia. (*El día feliz...*, p. 21).

Le narrateur, dans ce passage, se voit corrigé, avec humour, par une autre voix que l'on identifie comme étant celle d'un des auteurs. L'interprétation du narrateur, qui voit dans l'action du personnage un manque de courtoisie, semble erronée et l'intrusion d'un des auteurs révèle une faille dans l'omniscience du narrateur. Cependant, le narrateur reprend très vite les rênes du récit en se distanciant des deux protagonistes pour rétablir son altérité au sein du récit :

Bizzio abrazó a su madre y guió a sus amigos hacia la casa. Los mayores (si es que el término no da una idea falsa sobre las edades de nuestros protagonistas, que ya superaban los treinta aunque ninguno tenía auto propio – auto: una de esas cosas que llegan con la edad – y dependían de otras personas... (*El día feliz...*, p. 17)

Cette intrusion, délimitée dans l'espace textuel par des parenthèses, lève brièvement le masque sur un double narrateur qui utilise le pronom personnel pluriel de première personne pour se référer aux personnages. Cependant, le lecteur peut également supposer que le

narrateur l'inclut. Dans ce cas, le narrateur et le lecteur formeraient un couple uni dans la création à l'instar du couple d'auteurs Bizzio-Guebel qui nous transporte dans ce récit. Inscrite dans le texte, la parenthèse n'en reste pas moins un aparté servant à éclairer le texte. Dans ce roman bref, la parenthèse sert également au narrateur à développer un propos plus personnel qui, de ce fait, tend à le confondre avec les deux auteurs :

Feiling no era menos influenciabile que cualquiera de los miles de millones que van a morir, ya que estamos en el aura de ese «todo». Sin embargo (hay que decirlo ahora para no sentir culpa después, al recordar, al leer), Feiling era tan Feiling como Guebel Guebel o Bizzio Bizzio: ¿qué personalidad carece de ese filamento de singularidad invulnerable que, si no la hace única, le da al menos una idea de sí misma, aún cuando le acercan un espejo (ajeno)? (*El día feliz...*, p. 86)

Ce passage, précédé de l'évocation de la mort prochaine de Charlie Feiling, évoque le trouble que suppose l'annonce d'une telle échéance. La parenthèse souligne l'importance du présent que la perspective de la mort modifie. La narration, le « dire », permet au narrateur d'envisager le futur, l'après Feiling, avec plus de sérénité. Elle dit également la nécessité de fixer ce présent, presque intemporel, éternel. Le topos de la mort est abordé dans ce passage selon une dialectique ipsité altérité. Cette dualité est représentée dans l'espace du texte par un rapport duel au nom qui différencie l'homme de l'écrivain, ou encore la personne du personnage. Cette dualité se prolonge par l'évocation des deux auteurs qui bénéficient du même traitement verbal et spatial qui met en scène, dans l'espace textuel, l'évocation du miroir en fin de citation. Le miroir qui symbolise le regard extérieur pourrait qualifier celui des auteurs ou encore celui du lecteur qui pose son regard, tout comme les écrivains au moment d'écrire sur cette journée.

Dans ce récit, dont l'un des thèmes majeurs reste l'amitié, le narrateur est exclu par sa nature extradiégétique, cependant, il fait en sorte que le lecteur s'y sente pleinement intégré. Pour cela, la note de bas de page permet une complicité renforcée avec le lecteur, en plus de l'omniscience, en levant le voile sur des faits que la narration aurait transformés :

La verdad sin cortés, la verdad verdadera, es que el amante cubano de Renata no fue Barbarroja, el legendario jefe de los servicios de inteligencia cubanos. ¡Qué tenía que hacer un hombre ocupado como ese con una chitruela como está! Quien disfrutó de sus encantos fue el chofer del funcionario, un mago de los simulacros y las substituciones. Si Renata hubiera tenido menos culo que cabeza, se habría dado cuenta de inmediato que ese cretino no tenía ni un pelo rojo en la cara» (*El día feliz...*, p. 33)

Cette note de bas de page, la seconde du récit, sert à créer un aparté entre le narrateur et le lecteur. Cette partie du texte, en marge de la narration principale, mais faisant toutefois partie

du corps du texte, nous renseigne sur l'épisode qui vient d'être raconté. Renata, secondée par le narrateur, évoque un épisode de sa vie auquel vient s'ajouter le récit d'une liaison extraconjugale, qui lui se fait intérieurement et que le lecteur est donc le seul à découvrir en plus du narrateur. La narration s'effeuille petit à petit et l'omniscience du narrateur permet au lecteur de déceler tous les secrets qu'elle cacherait entre les lignes. Renata termine son récit par « la luz de esta verdad absoluta se apaciguó » (*El día feliz en la vida de Charlie Feiling*, p. 32), mais le narrateur continue et nuance « dijo una verdad a medias, una media sombra » (*El día feliz en la vida de Charlie Feiling*, p. 32), pour enfin, lever le voile sans détour: « La verdad sin cortapistas fue que ese camelo de exportación y repatriación de capitales se lo había contado Barbarroja, el legendario jefe de la inteligencia cubana, mientras se la trincaba de parado y a reversa (protegido de cualquier imprevisto por la oscuridad de la noche y por una nube de guardaespaldas) en el Malecón de la Habana » (*El día feliz en la vida de Charlie Feiling*, p. 32), pour finalement révéler la vérité « La verdad sin cortes, la verdad verdadera... » (*El día feliz en la vida de Charlie Feiling*, note de bas de page, p. 33). Cette ultime vérité contredit celle qui la précédait, la relation extraconjugale de Renata étant terminée avec Barbarroja. Le lecteur peut donc supposer qu'une instance supérieure au narrateur, d'une omniscience plus puissante, veille sur le récit. Et comment ne pas supposer que derrière cette entité se cache l'un des auteurs ou qu'elle répond à un double processus narratif consistant à dédoubler la voix du narrateur en introduisant un autre narrateur qui veille sur le récit du premier. Ce dispositif serait alors en tout point semblable au double processus de création. L'écrivain se saisirait du narrateur pour mener à bien son récit que l'autre auteur pourrait modifier grâce à une autre figure narrative lui permettant l'accès au texte.

c) Poétique d'un roman bref

La couverture, élément significatif du paratexte, représente le trio Bizzio, Feiling, Guebel, en voiture. Le lecteur ne manquera pas de remarquer que le trio part vers la gauche alors que le lecteur, lui, entre dans le récit par la droite. Les trois auteurs quittent donc d'emblée cette narration et nous laissent y pénétrer seul. La couverture qui rassemble les trois amis rappelle la pochette du disque des Beatles, *Abbey Road*. Pour beaucoup de critiques, cette pochette montrant le groupe traversant la fameuse Abbey Road est devenue l'élément annonçant la supposée mort de Paul Mc Cartney. De la même façon, la couverture pourrait

renvoyer à la mort prochaine de Feiling. Le texte s'ouvre sur le trio dont l'apparition repose sur l'ordre alphabétique mais aussi plus simplement sur la place qu'il occupe dans la voiture « Bizzio y Feiling y Guebel iban sentados en orden alfabético en el asiento trasero del Volvo » (*El día feliz...*, *incipit*). Cette même constante apparaît à trois reprises dans le texte, page 11, puis page 39 « Bizzio, Feiling y Guebel avanzaron uno al lado de otro en dirección al agua » (*El día feliz...*), et enfin, page 106 « Bizzio, Feiling y Guebel, sentados en la fila ancha de la última hilera de asientos. » (*El día feliz...*, *excipit*). Cette dernière occurrence apparaît sur l'avant-dernière page du roman bref, elle fait écho à celle qui ouvre le roman. Cependant, ces deux occurrences, au début et à la fin du récit, ne forment qu'un reflet imparfait brisé par l'écho du mot « Fin. » qui clôt le récit et ne se répète que deux fois page 107. Alors cette répétition « Fin. Fin. », qui renvoie aux deux auteurs, laisse le lecteur devant l'abîme de l'absence de la troisième plume. Le trio apparaît toujours dans cet ordre quand il est en mouvement, dans le premier cas ils se dirigent vers Villa Ramallo, dans le second cas, ils vont vers l'eau, enfin, ils sont tous les trois dans le train de retour vers Buenos Aires. Cette disposition des personnages autour de la figure solaire de Feiling, associée à l'idée de mouvement qui entoure l'apparition du trio, laisse à penser qu'ils s'engagent tous les trois, unis dans l'amitié, dans un cheminement qui les conduira vers la mort de celui qu'ils entourent spatialement et amicalement :

La estrella de su drama era el pudor: Feiling jamás hubiera dicho que se iba a morir si no estaba Guebel a su lado, del mismo modo que jamás hubiera dicho que era feliz si a su lado no hubiera estado Bizzio. (*El día feliz...*, p. 86)

Les deux protagonistes représentent des soutiens sur lesquels Feiling peut s'appuyer comme sur deux béquilles qui supporteraient le poids de cette dichotomie. En effet, telles deux figures astrales, Guebel et Bizzio représentent ici la lumière et l'obscurité, la mort et la joie, duelles et complémentaires. La présence de chacun d'eux, comme si l'un ne pouvait exister sans l'autre, crée le terrain fertile de la confiance. Le symbolisme du *yin* et du *yang* laisse supposer que Feiling est absorbé par cette symbiose entre les deux, qu'il se trouve à la frontière entre la partie blanche, la vie, et la partie noire, la mort. Cette représentation fait écho à la couverture ainsi qu'aux autres occurrences où les trois protagonistes apparaissent ensemble. Au-delà de l'ordre alphabétique cet ordre d'apparition des noms revêt un symbolisme particulier. Feiling est absorbé par cette symbiose, giron amical dans lequel il trouve l'espace de sécurité nécessaire à la confiance.

L'épisode central, qui constitue le cœur du roman bref, se déroule dans un ruisseau. Au cours de cette épisode, l'ordre d'apparition des noms se trouve bouleversé, « Aunque Guebel y Bizzio y Feiling y Sofiantini se deslomaran abanicando la superficie como lavanderas de la época de la Colonia » (*El día feliz...*, p. 59), ou quelques pages plus loin, « A diferencia de Feiling, Bizzio, Guebel y Scatamburlo, que pegaron sus saltos al costado y quedaron prendidos » (*El día feliz...*, p. 69). À travers ces passages, il paraît évident que l'ordre alphabétique n'est pas privilégié. Cette variante souligne la présence d'un quatrième homme qui rompt l'équilibre entre le trio initial. Le personnage supplémentaire vient se greffer au trio uni comme un seul homme, d'où sa place systématique en dernière position. Dans le second extrait, il est graphiquement et grammaticalement écarté du reste du trio par la conjonction de coordination.

D'autre part, le lecteur retrouve dans ce roman bref, de nombreux thèmes liés aux œuvres de Daniel Guebel tout autant qu'à celles de Bizzio. L'ouvrage devient un espace symbolique où fusionnent les auteurs, leurs univers mais aussi celui à qui ils rendent hommage. Dans ce sens, le recours à la poésie et au lyrisme renvoie à Sergio Bizzio autant qu'à Charlie Feiling qui tous deux pratiquent ce genre, étranger à Guebel. Ainsi, on constate que la pièce aperturale est un poème de Charlie Feiling intitulé « Que una vez en Galuppi », dont la note de bas de page précise l'origine shakespearienne, poétique et musicale. En effet, cette note nous renvoie à l'influence, sans doute importante, de grands maîtres de la littérature anglaise tels que Shakespeare ou Robert Browning. Ce dernier est l'auteur de *A Toccata of Galuppi's*, dont il cède trompeusement la paternité au compositeur et musicien vénitien Baltassare Galuppi. Une toccata est un morceau destiné à mettre en évidence les prouesses techniques du claviériste. Browning semble, dans un registre poétique, faire état des prouesses qu'il réalise avec la langue en signant un poème formellement édifiant. À juste titre, le lecteur s'interroge sur cette pièce aperturale et sur son lien avec *Othello* et *A Toccata of Galuppi*. Sans se répandre en conjectures, puisqu'une étude exhaustive révélerait bien des aspects insondés, ces trois œuvres font état d'un apogée – ivresse du bonheur – et d'une décadence, se traduisant par la mort ou son évocation, comme c'est le cas dans *A Toccata of Galuppi* ou dans *El día feliz en la vida de Charlie Feiling* qui reposent sur la même structure :

"Were you happy?" — "Yes." — "And are you still as happy?" — "Yes. And you?"
 — "Then, more kisses!" — "Did I stop them, when a million seemed so few?"
 Hark, the dominant's persistence till it must be answered to! (*A Toccata of Galuppi*)

Then they left you for their pleasure: till in due time, one by one,
Some with lives that came to nothing, some with deeds as well undone,
Death stepped tacitly and took them where they never see the sun³⁶¹.

Ces deux extraits du poème, qui sont respectivement les strophes 8 et 10, montrent ce balancement entre vie et mort. Dans le poème de Browning, la voix poétique est transportée dans un univers festif et éternel, représenté par la ville de Venise, où le bonheur éclate, comme on le note dans la strophe 8. Ce même mouvement emporte Feiling qui est projeté dans cette journée qu'il qualifiera, donnant ainsi son titre à l'ouvrage, de jour le plus heureux de sa vie. L'ouvrage devenant ainsi une métonymie de cet univers festif éternel :

-Este fue el día más feliz de mi vida.

- Todavía no terminó – dijo Bizzio –. ¿Por qué el más feliz?

Feiling abrió la mano y la hizo girar en exhibición de todas las joyas y dones visibles del universo:

-Por esto – dijo –. Y porque me voy a morir pronto.

Y se hizo de noche. (*El día feliz...*, p. 84)

L'extrait laisse supposer que la nuit tombe comme le rideau sur la scène, mettant fin à la pièce, par l'évocation de la mort prochaine. Cependant il n'en est rien, le personnage-Feiling vivant, la narration doit continuer, le narrateur ajoute alors sur le ton de l'humour « Pero todavía no » (*El día feliz...*, p. 85) pour souligner que le récit ne s'arrête pas là. Le récit revêt l'aspect théâtral d'une représentation qui doit continuer. Alors que la voix poétique de *A Toccata of Galuppi* rêve l'action et le voyage à Venise, Feiling quant à lui vit cette journée. Néanmoins, à deux reprises dans le texte, l'onirisme envahit la narration sans que le lecteur en ait été averti. Cette pièce liminaire pourrait alors jeter le doute sur la nature de la narration et la véracité déclarée en quatrième de couverture. La distraction, dont elle fait état, pourrait alors se rapporter à la nature de la narration. En effet, le délire et le monde onirique s'invitent dans la narration, d'abord par une hallucination de Feiling :

En efecto, no hacía dos horas de su llegada y Feiling ya estaba completamente rojo. Y además confundido: tenía la sensación de un error general en el diálogo reciente, como si la realidad se hubiera plegado sobre sí mismo, envolviéndolo.

³⁶¹ BROWNING Robert, *Hommes et femmes*, Paris, Ed. Montaigne, Coll. « Bilingue des classiques étrangers », 1979, p. 106-109. Louis Cazamian propose la traduction suivante des strophes 8 et 10 : « « Etiez-vous heureuse ? » - Oui. » - Et l'êtes-vous toujours autant ? » - « Oui ; et vous ? » - « Alors, des baisers encore. » - « Les ai-je arrêtés, moi, lorsqu'un million semblait si peu ? » Ecoutez – la dominante persiste, et elle veut qu'on lui réponde ! [...] Puis ils vous quittaient, allant à leurs plaisirs : jusqu'au jour où, le moment venu, tour à tour, les uns avec des vies manquées, les autres après des actions pires que stériles, la mort venait sans rien dire, et les emmenait où ils ne voient plus le soleil ».

[...] notó que la conversación que acababan de mantener era sencillamente imposible, en la medida en que tanto él como Bizzio y Guebel no se habían movido nunca del quincho. (*El día feliz...*, p. 35).

Ce passage clôt l'épisode onirique de Charlie Feiling inauguré dix pages plus tôt, par la seule notification d'une somnolence du personnage. Le soleil, combiné à l'alcool, crée une atmosphère particulière autour des personnages dont la perception est floutée. De même, l'épisode du délire prend sa source dans l'effet des psychotropes :

Marito, Bizzio, Feiling y Guebel despegaron los labios al unísono, todos con la misma divertida chanza en la punta de sus lenguas maliciosas, pero justo en ese momento...pasó un ángel. [...] nada en el mundo físico se detuvo ni siquiera por un instante. Pero que el ángel pasó, pasó. Menos el Pelado, todos notaron el viento de su ala en el pelo. Las bocas se entreabrieron...los párpados se entornaron... (*El día feliz...*, p. 80).

Derrière ce thème, tout comme dans le roman, on devine le topos du *carpe diem* en filigrane qui vient se lier à la mythique Venise, dans *Othello* et *A Tocatta of Galuppi*, ville établie sur les eaux. Certes, Ramallo et son ruisseau sont loin de la cité des Doges, cependant, sur un mode décalé, l'épisode aquatique développé dans *El día feliz en la vida de Charlie Feiling* pourrait faire écho à la ville italienne.

La dialectique exploitée par les deux auteurs permet de mêler également deux genres, le genre romanesque et le genre poétique. D'emblée, le poème liminaire donne le ton, un hommage à Charlie Feiling doit être, en partie, poétique. D'autres pièces en prose dégagent une intensité lyrique et se mêlent au reste du texte :

Feiling estudió las formas líquidas del lenguaje (el vino) encorsetadas en la estructura de un posible soneto (el vaso). «El vaso de vino», pensó. Era un buen comienzo: la materia torneada por la cultura (el vidrio vuelto vaso por el trabajo humano), lo sólido – la uva – vuelto líquido. Al mismo tiempo, el objeto presente (el vaso), por efecto de una adjudicación, evocaba a lo ausente (el vino) que vendría pronto, por conjura del lenguaje, por invocación. Y después... «No se me ocurre nada» (*El día feliz...*, p. 23).

Cet extrait, très métaphorique, fait éclater un lyrisme contenu dans une forme en prose. Le langage, dont le texte précise qu'il est la métaphore du vin, est contenu dans la forme poétique représentée par le verre. Ces deux corps fusionnent en constituant le titre de cette possible forme poétique, « Le verre de vin ». Le contenant est alors observé avec attention et se décompose en révélant son processus de création. La transformation du verre (matière) en objet (contenant) passe par l'action de l'homme. Cette métaphore transposée au binôme langage-poésie met également en évidence l'action de l'homme, de la culture dans la

transformation du langage en forme poétique. Ce processus de transformation touche également le vin qui passe de l'état solide à l'état liquide (vinification). Le recours à un champ lexical scientifique, appartenant au domaine de la physique, seconde le ton lyrique et révèle l'incapacité du langage poétique à dire le concret, celui-ci servant davantage l'abstrait. Cette transformation des corps d'un état en un autre permet à la métaphore de gagner en intensité et de pouvoir se transposer à un autre thème, à la dialectique de la vie et de la mort. De même, la référence au vin comme motif lyrique renvoie au dieu romain Bacchus, dieu du vin et source de la poésie. Le verre, présent mais vide dit alors l'absence du vin et par là renvoie à la mort. Le langage, qui ici revêt un aspect lyrique, permet d'envisager d'autres possibilités métaphoriques à partir de l'opposition vie-mort. De plus, l'extrait précise « evocaba a lo ausente (vino) que vendría pronto », ce qui pourrait faire allusion à la mort prochaine. Ce passage nous dévoile, bien avant que le personnage ne le fasse, la fin prochaine de Feiling. Le langage fait diversion, tout comme le récit d'ailleurs qui, sous les traits d'une comédie cache en réalité une tragédie. Cette partie poétique de la narration sublime la tragédie qui se joue en réalité dans ce roman bref et répond au regard que porte Feiling sur la poésie : « [...] la poesía es hacer presente lo que está ausente » (*El día feliz...*, p. 104). Cette poétique régit l'ensemble du roman bref dont le dessein est de revivre et de fixer, par la narration, ce moment unique et partagé. La poésie s'insinue dans la narration d'abord parce qu'elle renvoie inévitablement à Feiling, à son œuvre, puis parce qu'elle a ce pouvoir dont fait état la citation. Le vin est absent, tout comme Feiling, qui trouve dans cette narration un espace mémoriel où le langage tente de se substituer à l'expérience. Certes, il reste l'absence après la mort mais la vacuité peut accueillir davantage, elle est créatrice, porteuse de possibilités. L'une d'entre elles, narrative, est exploitée par les deux auteurs :

- ¿En qué pensás? – le dijo Guebel.
- En la imposibilidad de un retrato – dijo Feiling.
- ¿Estás pensando en los límites de la pintura realista? –Bizzio
- No – sonrió Feiling –. Pensaba en la imposibilidad de un retrato literario, en lo irreal de proponer una semblanza. El fracaso de ese propósito también es una forma de la muerte. (*El día feliz...*, p. 107).

Sergio Bizzio et Daniel Guebel, par le biais de cette narration, relèvent le défi de leur ami et tentent, en mêlant leurs propres univers narratifs à celui de leur ami d'affronter cette impossibilité. D'ailleurs, d'autres occurrences pourraient alimenter une réflexion sur le portrait littéraire :

En la oscuridad, Guebel fingía leer una revista que no se lee ni con luz (*Gente*), Bizzio masticaba un pasto jugoso (meado esa misma tarde por el perro de Marito)

[...] y Feiling hacía girar en el vaso unos cubitos de hielo ya agrisados. En el medio, el telescopio. Arbuati, unos metros por detrás del círculo de amigos, ilustraba la escena con música [...] (*El día feliz...*, p.101)

Dans ce passage, où le temps semble s'être figé, le lecteur a la sensation d'être devant une peinture représentant ces mêmes personnages mais suspendus dans un temps infini. L'éternité d'un tableau littéraire est ici matérialisée, le tableau prend corps dans la narration qui parvient à suspendre le cours du récit. Les personnages, comme dans un arrêt sur image, semblent éternels. Le lecteur peut alors supposer que les deux auteurs se sont amusés en créant des variations autour de cette impossibilité et en testant ces limites sur un mode burlesque :

Una sucesión de ruidos, exhalaciones varias, balidos, pedorreos, y toda la clase de onomatopeyas que son el clásico de la bafa juvenil acogieron sus palabras. Pero el rebuznar se vio de pronto apagado por influjo de un resplandor sobrenatural, que se derramó ipso facto sobre todas las cabezas. El relumbrón duró ocho segundos y un quinto, y luego – ¡acompañado de un zoom! – desapareció. Se hizo de noche. (*El día feliz...*, p. 105)

Le temps est suspendu à un appareil photo qui fixe cette journée. Autant de procédés, narratifs ou picturaux, qui concourent à la bataille que nos auteurs livrent contre le temps, père de l'oubli. Le portrait photographique semble fidèle au portrait narratif. Cependant, la nature auditive de ces références fait que, sur le papier glacé, seule restera figée l'image de ces quelques visages dans une jeunesse éternelle. Enfin, le flash de l'appareil envoie un halo de lumière, passerelle vers la mort, qui n'est pas sans rappeler le rayonnement de cette journée dans le récit et par extension dans la vie de Feiling. À l'instar du récit, la lumière se pose sur cette journée et la quitte finalement, laissant place à l'obscurité :

Hay otra, que es el olvido. Y una última, para un escritor: saber que, cuando muera, cada una de sus frases va a ser suprimida, saber que cuando ustedes escriban esta historia toda palabra que me atribuyan no la habré escrito yo. (*El día feliz...*, *excipit*)

Finalement, on peut alors se demander si la collaboration n'est pas le résultat d'une requête indirecte du personnage lui-même, Feiling qui, visionnaire, sait que seuls ses amis pourront par la plume raconter cette journée et ainsi permettre à son souvenir de perdurer.

L'opposition vie-mort est secondée par une autre opposition, lumière-obscurité, qui régit également le récit. Le soleil qui rayonne sur toute la narration, au point même de brûler Feiling tant il est intense, renforce le bonheur que vit le personnage et contraste avec la fin du récit qui sombre dans l'obscurité de la nuit. Cette obscurité laisse au lecteur l'impression que la vie a déjà quitté le récit, tout autant que le personnage. L'absence de perspective finale,

« [...] Charlie no hacía otra cosa sino pensar en la brevedad de su futuro » (*El día feliz...*, p. 106) teinte le récit d'une patine sombre et poétique qui fait oublier la superficialité de la trame, et ainsi exalte et renforce la tragédie. Inversement, la tragédie réhausse la frivolité des événements, laissant éclater la splendeur de l'ordinaire.

d) Collaboration conçue dans *El día feliz...*, et collaboration avortée dans *Mis escritores muertos*

Cette façon de s'emparer d'une figure de la littérature argentine disparue, de se l'approprier dans un récit personnel, voire de l'absorber sous les traits d'un hommage n'est pas nouvelle chez Guebel. En effet, *El día feliz...* n'est pas sans annoncer *Mis escritores muertos* dans lequel Guebel rend hommage à Jorge Di Paola et Héctor Libertella. Ce roman bref, dont l'écriture était initialement prévue en collaboration avec Sergio Bizzio, relate une journée passée à Tandil, à l'occasion d'un événement en l'honneur de Jorge Di Paola, avant que ce dernier ne disparaisse. Lors d'une entrevue accordée à Augusto Munaro pour le quotidien en ligne *El Liberal*, Guebel revient sur la collaboration avortée avec Sergio Bizzio :

« ¿Cómo surgió la idea del libro? ¿Su disparador fue un hecho anecdótico, como ocurrió con *El día feliz en la vida de Charlie Feiling*, que escribió junto a Sergio Bizzio, vía mail? » « Sí. Incluso le propuse a Bizzio un pequeño modelo basado precisamente en el viaje en Tandil que se narra en el libro. Sería como una especie de versión de «El acercamiento a Almotásim», pero a cambio de que el ser que causa el recorrido de los protagonistas fuera una emanación de Dios o Dios mismo, como en el caso del cuento de Borges, nosotros, es decir el personaje «Bizzio» y el protagonista-narrador, luego de una serie de peripecias bizarras se encontrarían con su amigo Di Paola probándose ante el espejo una especie de sombrero de mujer lleno de frutas estilo Carmen Miranda. Es comprensible que ante semejante propuesta Bizzio no mostrara mucho entusiasmo, ¿no? Así que olvidé el proyecto y un tiempo después me volvió, solo y cambiado y bastante parecido a lo que quedó, excepto que los escritores muertos eran cuatro (incluía a Roger Plá y a Gabriela Liffschitz). El resultado es el tajo en el tiempo de las iluminaciones previas³⁶²».

Le projet d'écriture commune passe par l'aval des deux écrivains. Daniel Guebel tente d'enrôler son ami dans l'écriture commune d'une journée à laquelle il a également participé. On comprend alors que leur collaboration repose sur les événements qu'ils ont vécus ensemble et qu'ils souhaitent raconter dans un acte commun. Leur collaboration revient sur des moments de vie communs, elle comporte donc une part importante de référentialité. C'est également le cas pour deux autres romans, *Derrumbe* et *Era el cielo*, dont les récits reviennent

³⁶² MUNARO Augusto, *Elegía de dos amigos*, op.cit.

sur une expérience de vie commune mais pour laquelle le processus d'écriture s'est fait séparément. Ainsi, les deux écrivains se constituent conjointement un livre de souvenirs familial, sorte d'album photo narratif. Le vécu semble être un matériau que tous trois utilisent dans leurs récits à des degrés différents :

-Dani – dijo Feiling por lo bajo –, tenés que prometerme que nunca vas a escribir esto.

-¿Querés escribirlo vos? – preguntó Guebel.

-De ninguna manera – dijo Feiling –. Pero tampoco me gustaría leerlo, por eso te lo digo. Y lo mismo para vos – añadió girando hacia Bizzio, que tomaba notas mentales haciendo con los dedos un involuntario movimiento de teclado. (*El día feliz...*, p. 74).

Ce passage souligne l'immédiateté entre le vécu et le narré chez les trois écrivains pour qui, on le devine, la réalité est la première source d'inspiration. Chacun imagine à sa façon le récit que cet épisode engendrera. En ce sens, le mode de création de ce roman bref respecte le souvenir et la subjectivité de chacun des auteurs qui, à chaque temps de narration, possède la plus grande liberté. Ils auraient également pu offrir chacun leur version sur ces mêmes événements, cependant leurs regards se juxtaposent, leurs écritures alternent, prouvant qu'ils ont vécu la journée d'une façon identique, qu'ils ne forment qu'un seul homme, qu'un seul écrivain : un « nous » d'écrivain.

Ce détail nous renseigne également sur la nature de leur amitié puisque les moments narrés, vécus en commun, restent dans l'orbite littéraire. Voilà pourquoi ces deux collaborations, dont l'une semble avortée, mettent en scène des écrivains rendant hommage à d'autres écrivains. Cette présentation synthétique du projet, que Guebel divulgue lors de cet entretien, est basée sur une version revisitée d'une nouvelle de Borges. Dans cette présentation, Guebel parle d'un « nous » composé de Bizzio fictionnalisé apparaissant comme personnage et d'un protagoniste-narrateur dont le lecteur comprend qu'il s'agit de Guebel. Dans ce nouveau projet, le schéma énonciatif diffère de celui de *El día feliz...* Cette différence de traitement est peut-être à l'origine du refus de Bizzio devant le fait que Guebel, dans son projet initial ne lui confère pas un espace narratif suffisamment ample pour faire entendre sa voix puisqu'il est relayé au rang de personnage quand Guebel usurpe la place de narrateur, brisant l'équité mise en place dans *El día feliz...* Le refus de Bizzio, que Guebel comprend par ailleurs, devant son ubuesque trame dont l'apogée semble être les retrouvailles, entraîne l'abandon du projet en ces termes. Seule une redéfinition de celui-ci permet à Guebel de poursuivre, des années plus tard, son idée, remaniée, et réadaptée à une écriture en solo. Ce

processus qui conduit à une écriture en collaboration avortée nous invite à penser la collaboration comme inscrite dans la structure même du récit. En effet, l'émanation d'un nouveau projet, dont l'écriture se fera en solo, passe par la redéfinition du projet conçu pour une écriture à quatre mains. Sans elle le récit ne peut fonctionner. La complémentarité permet au texte de s'accomplir comme un tout.

Des ressemblances peuvent toutefois être établies entre *Mis escritores muertos* et *El día feliz...*, outre le thème de l'hommage à un ami disparu par la narration d'un jour passé en sa compagnie, la forme du roman, brève, est un autre élément commun. De même, Daniel Guebel et Sergio Bizzio sont les protagonistes des deux romans et forment des trios avec Charlie Feiling dans *El día feliz...* et le mystérieux E.M-B dans *Mis escritores muertos* dont on ne connaîtra que les initiales³⁶³. Enfin, d'autres similitudes peuvent être relevées, le déplacement en voiture jusqu'à Tandil dans *Mis escritores muertos*, et jusqu'à Ramallo dans *El día feliz...*, toutes deux situées dans la province de Buenos Aires. Autre coïncidence, les deux romans brefs comptent un épisode qui se déroule au bord de l'eau, dont l'un, celui de *Mis escritores muertos* n'est pas sans rappeler la nouvelle de Adolfo Bioy Casares, *La muñeca rusa*.

L'écriture en collaboration repose sur la problématique de la voix commune qui, dans le cas de Bizzio et Guebel, a du mal à se frayer un chemin. Alors que la perspective théâtrale pointait vers une projection du duo d'écrivains du texte vers la scène – face à face –, la perspective romanesque, quant à elle, semble plus ambiguë. À la fois uniques et doubles, les deux auteurs/ personnages parviennent par le biais du narrateur à trouver une voix/voie commune. Toutefois, cette affirmation semble facilement démontable, le narrateur paraissant faire office de figurant dans la narration. Sa création n'est qu'un ressort romanesque qui permet avant tout aux deux auteurs de créer l'espace nécessaire à l'écriture duelle de ce roman bref. La lutte peut ainsi avoir lieu entre deux alter-ego, deux jumeaux, qui vont s'affronter successivement par clavier interposé. Le jeu collaboratif, bien que contraignant, ne réduit pas la fiction mais la dédouble. Unique et double, à l'instar des auteurs, le récit devient une expérience, celle de la collaboration autofictionnelle où l'un n'est que l'autre de soi, son double. La réversibilité des deux auteurs ne converge pas vers une voix commune elle fait fusionner le duo dans un récit qui dissimule en fait deux écritures entremêlées. Dans ce récit Bizzio et Guebel sont auteurs, personnages mais ils sont aussi, une fois le récit enchâssé, l'un

³⁶³ Il s'agit d'Eduardo Montes Bradley. Entretien personnel avec Daniel Guebel et reproduit partiellement avec l'autorisation de l'auteur, mai 2012.

et l'autre à la fois : Bizzio étant à la fois Bizzio et Guebel et inversement. Feiling devient cet autre qui a le pouvoir de les faire glisser dans la fiction, dans l'autofiction.

4. Shanghai, Babel et César Aira : naissance d'une génération tournée vers l'autofiction ?

a) Le Grupo Shangai et l'émergence de la revue Babel, revista de libros

Le Grupo Shangai réunissait des écrivains d'une même génération dont les premiers écrits fleurissaient au début des années 1980 : Sergio Chejfec publie son premier roman *Lenta biografía* en 1990, Daniel Guebel a déjà publié deux romans *Arnulfo o los infortunios de un príncipe* en 1987 et *La perla del emperador* en 1990, Sergio Bizzio n'a quant à lui publié qu'un seul roman *El divino convertible*. Cette génération émergente et audacieuse, composée de Martín Caparrós, Daniel Guebel, Luis Chitarroni, Sergio Bizzio, Alan Pauls, Sergio Chejfec, Jorge Dorio, Ricardo Ibarlucía, Daniel Samoilovich, Diego Bigongiari³⁶⁴ allait bouleverser le champ littéraire argentin. Pierre Bourdieu définit le champ, qu'il soit littéraire, économique ou social, comme « un réseau de relations objectives (de domination ou de subordination, de complémentarité ou d'antagonisme, etc.) entre les positions – par exemple, celle qui correspond à un genre comme le roman ou à une sous-catégorie telle que le roman mondain, ou d'un autre point de vue, celle que repère une revue, un salon ou un cénacle comme lieux de ralliement d'un groupe de producteurs³⁶⁵ ». Le champ fait partie d'un espace social plus ample, il en est un composant.

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. Nos tildaban de dandies, posmodernos, exquisitos y/o trolebuses.

L'émergence de la revue représente une prise de position dans le champ littéraire argentin, un acte d'opposition fort qui ouvre « un espace des possibles³⁶⁶ ». L'existence du groupe semble émaner de l'adversité face aux critiques virulentes que recevait cette génération particulière, née dans les années 50, soit à la fin du premier péronisme. On reprochait à ces écrivains,

³⁶⁴ CASTRO María Virginia « ¿Posmodernos? ¿Apolíticos? Grupo Shangai: nuevas narrativas sobre la última dictadura militar », *SEDICI Repositorio Institucional de la UNLP* (Universidad Nacional de La Plata), en ligne <http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/17417/Documento_completo.pdf?sequence=1> [consulté le 23 avril 2015]

³⁶⁵ BOURDIEU Pierre, *Les règles de l'art...*, op.cit., p. 378.

³⁶⁶ *Ibid.*, p. 384.

entres autres, leur superficialité et leur manque d'engagement dans leurs écrits dans un contexte politique et social tendu, marqué par la dictature de Juan Carlos Onganía³⁶⁷, le bref retour de Juan Domingo Perón, puis la dictature d'une extrême violence de Jorge Videla³⁶⁸, et enfin le retour progressif à la démocratie. Les partisans d'un art engagé s'élevaient contre leurs proses désinvoltes. *Babel* marque la cohésion d'un groupe d'écrivains qui, par le biais de cette revue, tente de divulguer sa vision de la littérature. Comme le souligne Julio Premat « Se es autor frente a, con respecto a, en reacción a alguien o algo³⁶⁹ ». D'emblée, la revue se présente en réaction aux vives critiques que le groupe Shangai a essuyées :

El 1ro de septiembre de 1939 la caballería polaca cargó contra varias divisiones de tanques nazis para cambiar el gesto de la derrota por los oropeles del sacrificio. Se sabe: todo sacrificio es inútil. Se instruye: los rituales son inevitables. Alonso Quijano, George Gordon Byron, Cyrano de Bergerac, Isidoro Tadeo Cruz, Jean-Paul Sartre conforman una piara azarosa entre los vindicadores del gesto cuando ya nada se espera.

Este –dicen– es el peor momento de la industria editorial argentina. Surgiendo de esas aguas, **Babel** no es un gesto heroico. Ni la vindicación del delirio, ni una cortesía desesperada, ni la oposición a que se mate así a un valiente. **Babel** ni siquiera es el rechazo de un honor siempre perdido. **Babel** – dicen – es una revista de libros. En todo caso, en el mejor de los casos, un etéreo gesto baudeléroo contra el puerco **spleen**³⁷⁰.

Cette revue est vengeresse, pas d'attaque frontale destinée aux critiques ennemies, nul sacrifice des « babélicos » (babéliens) qui ne répondront que par la poétique et l'esthétique. Cette introduction à la revue, à la fois historique et littéraire, fonctionne comme un pied de nez fait aux critiques qui condamnèrent leurs proses superficielles. La revue se définit aussi par la négative, une esthétique en construction, comme une revue encore en chantier qui sait ce qu'elle ne veut pas être et ignore encore ce qu'elle sera. *Babel* s'inscrit alors comme une poétique et une réaction. La redéfinition de l'art littéraire mais aussi celle de l'écrivain semblent au cœur de cette scission alors que les tenants de l'art engagé s'en prennent à ceux qui pratiquent, selon eux, la désinvolture. L'*incipit* de la revue fonctionne comme un manifeste qui tend à affirmer la position que va occuper la revue dans le champ littéraire. La prise de position au travers de la création de la revue tend à établir une nouvelle relation de pouvoir, comme le précise Pierre Bourdieu : « Les luttes de définition (ou de classement) ont pour enjeu des frontières (entre les genres ou les disciplines, ou entre les modes de production

³⁶⁷ Dictature du général Juan Carlos Onganía (1966 – 1973).

³⁶⁸ Dictature de Jorge Videla (1976 – 1983)

³⁶⁹ PREMATA Julio, *Figures d'auteur/ Figuras de autor*, Saint Denis, Université Paris 8, Cahiers de LI.RI.CO, n°1, 2005, p. 316

³⁷⁰ *Babel, Revista de libros*, n° 1, avril 1988.

à l'intérieur d'un même genre) et, par là, des hiérarchies³⁷¹ ». La référence à l'auteur des *Fleurs du mal*, recueil qui lui a valu un procès et de vives critiques, donne le ton car, comme le souligne Pierre Bourdieu : « Baudelaire incarne la position la plus extrême de l'avant-garde, celle de la révolte contre tous les pouvoirs et toutes les institutions, à commencer par les institutions littéraires³⁷² ». Le champ littéraire français du XIX^e siècle³⁷³ convoqué dans ce passage, par la référence intertextuelle à l'auteur français, pourrait répondre à l'attaque faite aux « babélicos » considérés comme des dandys. Baudelaire est alors prétexte à afficher l'esthétique réaliste et subversive de la revue. La critique n'est pas la seule explication à cette fracture dans le champ littéraire argentin, le contexte éditorial a également fortement contribué à l'émergence de la revue, créant ensemble les conditions sociales à sa parution :

Babel surge en un momento muy particular de la historia argentina, con coordenadas políticas, económicas y culturales dramáticas: la transición democrática y cierto desencanto frente a ella, la hiperinflación y un mercado editorial que se afantasma hasta desaparecer para renacer de entre las cenizas, pero ya sin la dignidad, pero ya con la vergüenza de haber perdido su marca de origen, de poder afirmarse como industria nacional³⁷⁴.

L'édition a du mal à survivre dans le contexte des années 1990. La crise économique, déjà manifeste pendant les années de dictature, s'intensifie à cause de la politique ultralibéraliste de Carlos Menem (1989-1999). Par conséquent, les différents champs de pouvoir, tant politiques qu'économiques, ne permettent pas à l'édition de trouver le rapport social, entre consommation et production, qui assurerait la survie de cette industrie.

Le groupe, pourtant, se démarque très vite d'un simple rassemblement visant à se défendre en occupant l'espace littéraire argentin par la création : « en palabras de M. Caparrós *Shanghai* fue « un mito innecesario, un pequeño fenómeno mediático », y para J. Dorio « fue medio una broma »; un invento, más precisamente, un mito de origen, ni más ni menos³⁷⁵ ». Le regard rétrospectif sur la création de la revue que posent ces deux écrivains ayant participé activement à la création du groupe révèle le caractère distrayant et médiatique de cette création. La récurrence du mot mythe souligne que *Shanghai* a représenté l'acte de naissance d'un groupe d'écrivains qui se revendiquait comme tel face aux critiques et qui se

³⁷¹ BOURDIEU Pierre, *Les règles de l'art...*, op.cit. p. 369.

³⁷² *Ibid.*, p. 114.

³⁷³ Je renvoie à l'ouvrage cité précédemment.

³⁷⁴ SASSI Hernán, «A pesar de Shanghai, a pesar de Babel», *El interpretador – literatura, arte y pensamiento*, Numéro 32, Décembre 2007, en ligne [consulté le 17 janvier 2013].

³⁷⁵ *Ibidem*.

reconnaissaient entre eux. Shanghai est une déclaration de présence sur la scène littéraire, mais il s'agit également d'un groupe qui a conscience du poids qu'il va pouvoir exercer. Pour Pierre Bourdieu, il s'agit de faire date, c'est-à-dire « faire exister une nouvelle position au-delà des positions établies, en avant de ces positions³⁷⁶ ».

Le groupe *Shanghai* constitue le mythe fondateur de la revue, mais que fonde-t-il si ce n'est un rassemblement esthétique et générationnel ? Ce mythe permet de créer un « nous » d'écrivains, à la fois singulier car porteur d'une esthétique et pluriel puisqu'il rassemble de nombreux écrivains. Dans une perspective sociolittéraire, Jérôme Meizoz parle de posture d'auteur qui serait « la manière singulière d'occuper une « position » dans le champ littéraire³⁷⁷ ». Cette posture, bien que singulière, pourrait s'appliquer à un groupe d'écrivains par rapport au lieu qu'il occupe sur la scène littéraire. Dans ce sens, Meizoz précise que « On peut également repérer un ethos commun à un groupe littéraire qui, excédant les contenus explicites défendus par ce groupe, contribue à en définir toutefois l'identité³⁷⁸ ». Au-delà de la constitution d'un groupe, Shanghai représente la naissance d'une identité collective. La posture telle que la définit Jérôme Meizoz se propose de décrypter l'articulation constante qui s'opère entre le singulier (représenté par l'auteur) et le pluriel (représenté par la société) dans le discours littéraire³⁷⁹. Dans *Babel*, la posture semble alors doublement collective puisque la pluralité s'exprime à travers les diverses plumes dans ce panorama littéraire argentin. L'entreprise semble donc à la fois littéraire et sociologique. Alors, déformant la phrase de Gustave Lanson, pour qui « l'écriture est un acte individuel, mais un acte social individuel³⁸⁰ », dans le cas de *Babel*, l'écriture serait un acte collectif, mais un acte social collectif. En effet, pour Julio Premat être auteur est un acte collectif, « no se es nunca autor solo o aislado³⁸¹ [...] ». *Babel* apparaît alors comme un acte littéraire collectif que l'on tente de personnaliser en lui attribuant une voix commune, une esthétique. Cette voix commune est reprise dans l'oxymore : un « nous » d'écrivains, qui consiste à opposer pour mieux unir ou faire fusionner. Alors, cette voix, cette esthétique doit être abordée de façon à la fois singulière et plurielle.

³⁷⁶ BOURDIEU Pierre, *Les règles de l'art...*, *op.cit.*, p. 261.

³⁷⁷ MEIZOZ Jérôme, *Postures littéraires, mises en scène modernes de l'auteur*, Genève, Slatkine Erudition, « Essai », 2007, p. 18.

³⁷⁸ MEIZOZ Jérôme, *L'œil sociologique et la littérature*, Genève, Slatkine Erudition, « Essai », 2004, p. 56.

³⁷⁹ MEIZOZ Jérôme, *Postures littéraires...*, *op.cit.*, p. 14.

³⁸⁰ *Ibid.*, p. 65.

³⁸¹ PREMATA Julio, *Figures d'auteur...*, *op.cit.*, p. 316.

Par la suite, de nombreux auteurs issus du *grupo Shangai*, tels que Martín Caparrós, Jorge Dorio, Guillermo Saavedra, mais aussi Alan Pauls, Daniel Guebel, Sergio Chejfec, Luis Chitarroni, ou encore Charlie Feiling, s'engagèrent dans le projet *Babel, Revista de libros* dont le dessein était d'offrir un espace littéraire critique, qui se proposait de présenter chaque mois, toutes les sorties littéraires. *Babel, revista de libros* paraît pour la première fois en avril 1988. La revue compte 22 numéros et sort jusqu'en mars 1991, date de la parution du dernier numéro. *Babel* se voulait novatrice et ambitionnait de donner un regard critique sur la littérature après la disparition de la revue *Libros*, dont le dernier numéro parut en 1976. Ce projet ambitieux réunit la plupart des membres du groupe qui furent rejoints par d'autres figures de la littérature argentine dont la collaboration était plus ou moins importante comme Daniel Link, Guillermo Saavedra, César Aira, Fogwill. Passer de *Shangai* à *Babel* supposait pour ces écrivains la diffusion de leur vision de la littérature. En ce sens, les « pères » littéraires étaient particulièrement à l'honneur de même que les membres du groupe qui profitaient de ce territoire conquis comme d'un espace d'autopromotion. Ainsi, sur les vingt-deux numéros, la rubrique « El libro del mes » a abrité quatorze Argentins. Le lecteur y retrouve la présentation d'ouvrages de Juan José Saer (*La ocasión*, *Babel*, n° 4), Osvaldo Lamborghini (*Novelas y cuentos*, *Babel* n° 9), Alberto Laiseca (*La hija de Kheops*, *Babel* n° 12), Arturo Carrera (*Children's corner*, *Babel* n° 13), Copi (*La internacional argentina*, *Babel* n° 15), Fogwill (*La buena nueva*, *Babel* n° 20), César Aira (*Los fantasmas*, *Babel* n° 21), ou encore le très argentin Witold Grombrowicz bien que polonais d'origine (*Peregrinaciones argentinas*, *Babel* n° 2). Cette rubrique dessine l'orientation de la revue et déclare les autorités sous lesquelles se placent ces écrivains. Leurs pères littéraires sont érigés, dans les pages de la revue, au statut d'écrivain mythique de la littérature argentine. Alors, ils se placent en héritiers, quand certains des collaborateurs accèdent à la rubrique et profitent de cet espace pour se promouvoir. Sergio Chejfec présente *Lenta biografía* (*Babel*, n° 15)³⁸², Daniel Guebel *La perla del emperador* (*Babel*, n° 18)³⁸³ et Alan Pauls *El coloquio* (*Babel* n° 19). L'esthétique qu'ils défendent est relayée autant par la revue que par leur propres écrits.

Daniel Guebel participe à divers numéros. Cependant, ses collaborations sont discrètes et ne concernent pas d'articles de fond. Daniel Guebel apparaît six fois dans la liste des collaborateurs (*Babel* n° 1, 5, 13, 17, 18, 21), soit de façon ponctuelle, mais pendant toute la période durant laquelle durera l'aventure *Babel, revista de libros*. Au même moment, il écrit

³⁸² Se reporter à l'annexe 11, p. 358.

³⁸³ Se reporter à l'annexe 12, p. 359.

le roman qui lui vaudra le prix Emecé, *La perla del emperador*, et auquel la revue consacra une double page. Dans cette double page collaborent Daniel Link, Alan Pauls et Daniel Guebel lui-même. Sergio Bizzio, quant à lui, ne participe qu'au premier numéro de la revue. Cependant, deux de ses ouvrages, *Mínimo figurado*, recueil de poésie (*Babel*, n° 3) et *El divino convertible*, roman (*Babel*, n° 21)³⁸⁴ sont présentés respectivement par C.E Feiling et Fogwill/Guebel.

De même, les dossiers des revues ont pu constituer une influence indirecte puisqu'il est intéressant de signaler que certaines thématiques se recoupent entre ces dossiers et l'œuvre de l'auteur. Même s'il ne s'agit là que de similitudes thématiques, qui ne sont peut-être que fortuites, les dossiers des revues n° 3 (juillet 1988), 7 (février 1989), 9 (juin 1989), et 21 (décembre 1990), qui renvoient respectivement au Léninisme, à l'autobiographie, au Péronisme et au Tango ont pu constituer des sources pour Daniel Guebel qui en plus d'être collaborateur est aussi lecteur de la revue. Dans le dossier de *Babel* n° 3, datant de juillet 1988, intitulé « Los demonios de Lenin », Alejandro Horowicz conclut ainsi son article « a una determinada práctica teórica se corresponde una determinada práctica política y de esa práctica política se coligen, decididamente, inevitables conclusiones organizativas ». Ce passage résume la trame de la nouvelle « La fórmula de los jesuitas » qui ouvre le recueil *Los padres de Sherezade*, et par extention renvoie à *El absoluto* dont elle est extraite.

Daniel Guebel participe à la création de la revue ainsi qu'à sa définition. Cependant, si la collaboration de Daniel Guebel à la revue semble régulière mais pas constante, la poétique commune qui s'y fonde va assurément imprégner l'écriture et l'œuvre de notre auteur. Hernán Sassi reprend les éléments qui résument la poétique du groupe :

Recorriendo la bibliografía crítica sobre el grupo, como rasgos del estilo *Shanghai-Babel*, sobresalían la digresión, el predominio de las teorías literarias de corte académico, los escenarios exóticos, la proliferación de la cita, el onanismo metaficcional, el «entre nos» y el trabajo sobre los géneros – a veces paródico, pero por sobre todo, funcional al viaje por bibliotecas tan propio de estas literaturas³⁸⁵.

Ces éléments constituent les principes d'une identité collective et d'une esthétique commune. Cette identité va régir le groupe et la revue, elle se forge par opposition à une autre vision de la littérature :

³⁸⁴ Se reporter à l'annexe 13, p. 361.

³⁸⁵ SASSI Hernán, *A pesar de Shanghai...*, op.cit.

Babel [era] como un foro que ponía en escena, por un lado, una poética, la del grupo de escritores que integraban la revista (M. Caparrós, J. Dorio, A. Pauls, D. Guebel, S. Bizzio, L. Chitarroni, S. Chejfec, los cuales junto con D. Bigongiari, R. Ibarlucía y D. Samoilovich previamente habían conformado el grupo *Shanghai*), aquella forjada en la experimentación, las teorías literarias, lo metaficcional y el exotismo; por otro lado, su efecto concomitante: la polémica de este grupo con un contrincante necesario, la narrativa más ligada a la «narración clásica» y a la colección «Biblioteca del Sur» de Editorial Planeta encarnada en O. Soriano, E. Galeano, A. Dal Masetto, T. Eloy Martínez ³⁸⁶ [...].

Babel réunit une esthétique commune à de nombreux auteurs d'une même génération. Impossible dès lors de ne pas y voir outre un effet de groupe, un effet de génération. Cette querelle qui les oppose à un autre groupe littéraire (porté par la maison d'édition Planeta) avec lequel ils apparaissent en rupture contribue à fédérer le groupe ainsi qu'à le définir. Cette poétique commune se forge à la fois dans la rupture et dans des concepts qui leur sont propres. Dès lors, cette esthétique qui tend à les homogénéiser, va également transparaître dans leurs écrits personnels :

En la relectura de aquellos años tanto la mentada centralidad y homogeneidad del grupo en torno a la revista *Babel* como la antinomia entre «los experimentalistas» y los «narrativistas» (así distinguen estos «bandos» en la academia), acalla una particularidad que sobresalía en la revista y también se verificaba en su narrativa ³⁸⁷.

Les membres du groupe partage cette identité collective et plurielle que la revue, après une année d'existence, revendique ³⁸⁸.

b) *Babel*, une voix/voie vers l'autofiction

L'expérience *Babel* marque la trajectoire de chacun des auteurs engagés dans cette aventure littéraire. Cette empreinte est telle qu'elle permettrait d'établir des liens thématiques ou génériques entre les œuvres des auteurs ayant contribué à *Babel*. Dans cette perspective, Hernán Sassi adopte une démarche historique ³⁸⁹ et rassemble les ouvrages selon une

³⁸⁶ *Ibidem*.

³⁸⁷ *Ibidem*.

³⁸⁸ 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 impenitente, *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 (...). Hace un año, *Babel* era una meta. Ahora es un medio. Alguna vez, será un punto de partida. Dorio, Jorge y Caparrós, Martín, *Babel* n° 9, juin 1989.

³⁸⁹ Le regroupement thématique autour de l'histoire de Hernán Sassi rassemble *Larga distancia* (1992), *La patria capicúa* (1995), *La guerra moderna* (1999), *La voluntad* (1997) de Martín Caparrós, *El terrorista* (1998), *Adiós*

thématique commune : l'histoire. Cette approche tend également à réfuter les critiques qui taxaient de superficielles les proses de ces auteurs. Pour María Virginia Castro dans son article « Los Babel ¿ autoficción colectiva? », la démarche est autofictionnelle³⁹⁰ puisqu'elle rassemble la bibliographie de ces auteurs dans la perspective des écritures du moi sous le concept de « autoimagen de escritor » de María Teresa Gramuglio. Plus récemment, le supplément culturel du journal *Perfil* a procédé, quant à lui, à un regroupement thématique³⁹¹ lors de la parution rapprochée de trois romans de veine sentimentale de trois collaborateurs de la revue – Daniel Guebel, Sergio Bizzio et Alan Pauls –.

Babel oscille entre expérience littéraire et jeu autofictionnel comme le souligne María Virginia Castro. Ces recoupements témoignent de l'impact du groupe et de sa poétique sur l'œuvre personnelle des écrivains, « ces auteurs surjouent la médiatisation de leur personne et l'incluent à l'espace de l'œuvre : leurs écrits et la posture qui les fait connaître se donnent solidairement comme une seule performance³⁹² ». L'influence du groupe est telle que les auteurs ne peuvent s'en extraire quand ils prennent la plume seuls. Ce « nous » d'écrivains, qui a réussi à cristalliser leur poétique, est à la fois catalyseur et castrateur. Ce « nous » étaye la thèse d'une fiction du moi collective secondée par deux outils : la revue *Babel*, qui comme nous l'avons souligné, sert d'autopromotion aux membres du groupe mais également l'œuvre de bon nombre d'entre eux qui joue avec la fiction du moi et le fameux « entre nos » dont Hernan Sassi faisait référence dans le passage cité plus haut. En ce sens, *El día feliz en la vida de Charlie Feiling* constitue un exemple signifiant puisque les auteurs, Sergio Bizzio et Daniel Guebel vont jusqu'à utiliser leur propre nom. En plus d'être présents dans leurs propres écrits, leurs noms ou anagrammes apparaissent dans plusieurs des romans comme le souligne María Virginia Castro. Dans *El coloquio* d'Alan Pauls, Guebel apparaît cité dans le nom d'une enquête policière « el altercado en el Destacamento Guebel », tout comme Luis Chitarroni « el episodio del presidio de Chitarroni ». De plus, dans *El volante*, de César Aira, Daniel Guebel apparaît sous le nom de « Beguel », et fait partie d'un groupe d'écrivains « los

Mein Führer (1999), *La vida por Perón* (2004) de Daniel Guebel, *El dock* (1993) de Matilde Sánchez, *Los planetas* (1999), *Boca de lobo* (2000) de Sergio Chejfec. SASSI Hernán, *A pesar de Shanghai...*, *op.cit.*

³⁹⁰ Recoupement autofictionnel de María Virginia Castro regroupe *El coloquio* (1990) de Alan Pauls, *El tercer cuerpo* (1990) de Martín Caparrós, *El agua electrizada* (1992) de Carlos Feiling, *El carapálida* (1997) de Luis Chitarroni, *El día feliz en la vida de Charlie Feiling* (2006) de Sergio Bizzio et Daniel Guebel. Nous pouvons ajouter à ce recoupement *Mis escritores muertos* (2009) de Daniel Guebel. CASTRO María Virginia, *¿Posmodernos? ¿Apolíticos?...*, *op.cit.*

³⁹¹ Recoupement thématique *Perfil*, *Historia del llanto. Un testimonio* (2007) de Alan Pauls, *Era el cielo* (2007) de Sergio Bizzio et *Derrumbe* (2007) de Daniel Guebel. ARIAS Hernán, BUDASSI Sonia, *Una charla...*, *op.cit.*

³⁹² MEIZOZ Jérôme, *Postures littéraires...*, *op.cit.*, p. 20.

jóvenes de Calcutti » qui encense un auteur « Cedar Pingle » qui n'est autre que César Aira lui-même.

Babel est donc à feuilletter comme un concentré de promesses et d'ambitions (qui frôle souvent la pédanterie et se complaît dans la critique) d'une génération qui se rassemble dès ses débuts littéraires. Dans ce panorama, César Aira, qui au début des années 1990 compte déjà neuf publications, sert de référence, voire de modèle à la génération émergente. En père moqueur, Aira propulse cette jeune génération d'écrivains dans la fiction romanesque en écrivant *El volante*³⁹³ en 1989 (le roman sera publié en 1992) soit la même année que la création de la revue. Dès lors, un jeu littéraire autour de l'autofiction s'installe puisque « los babélicos » vont à leur tour publier des ouvrages sur la fictionnalisation du moi incluant des figures emblématiques du groupe. La posture collective créée dans *Babel* se prolonge hors de l'espace médiatique de la revue et envahit, avec la publication du roman d'Aira, l'espace romanesque. Selon Meizoz « La posture constitue « l'identité littéraire » construite par l'auteur lui-même, et souvent relayée par les médias qui la donnent à lire au public³⁹⁴ ». La posture créée par les auteurs devient médiatique par le biais de la revue ; Aira, à l'inverse, installe cette posture médiatique, dans la fiction. L'étude de *El volante* mettra en lumière la posture des *Babélicos* dans le champ littéraire argentin.

c) César Aira : l'autofiction dans *El volante*

Si la revue *Babel* offre un espace d'autopromotion, de définition d'une esthétique commune, d'une vision de la littérature propre – César Aira lui donne son relief en lui offrant la fiction de soi collective que la revue portait déjà en germe.

Dans ces 95 pages, Aira tisse une trame complexe dans laquelle il fait s'emboîter deux histoires dans deux formes différentes : un tract et un résumé de roman³⁹⁵. En effet, le roman s'ouvre sur la rédaction d'un prospectus publicitaire que l'héroïne Norma Traversini élabore pour promouvoir son atelier d'expression scénique « Taller Lady Barbie » et qu'elle entend glisser sous les portes des habitants du quartier. Au fil de la rédaction de ce prospectus, qui fait sourire par sa longueur, elle nous explique la provenance du nom de son

³⁹³ Martín Kohan signale également la présence de l'autofiguration dans les écrits de César Aira, il élargit le corpus à *El llanto* (1992), *Embalse* (1993), et *Cómo me hice monja* (1993). Entretien personnel avec Martín Kohan et reproduit partiellement avec l'autorisation de l'auteur, mai 2011.

³⁹⁴ MEIZOZ Jérôme, *Postures littéraires...*, op.cit., p. 18-19.

³⁹⁵ La frontière entre le roman bref et la nouvelle étant mince nous précisons que le choix terminologique a été dicté par la concision de la seconde histoire que nous qualifierons de nouvelle.

atelier tiré d'un roman *Apariencias*³⁹⁶ édité chez « editorial Sudamericana » dont l'auteur est Judith Michael. Dès los, le roman prend la tournure d'un synopsis que l'héroïne, qui signale cependant son manque d'expérience et de talent littéraire, prend en charge. Ce glissement vers un récit imbriqué dans le roman bref nous présente la fabuleuse aventure de Lady Barbie de Windsor.

Ce récit dans le récit, passionnant par l'univers foisonnant et romanesque qu'il peint en marge du roman, voit apparaître de nouveaux personnages qui, malgré leur provenance anglaise – clin d'œil aux dandys – et le décor indien, restent aisément identifiables. Ainsi, un groupe d'écrivains « Los jóvenes de Calcutti » ressemble étrangement au « Grupo Shanghai » :

Los acontecimientos no pudieron desmentirlos más, pobrecitos. Aunque eran unos diez, sólo tres de ellos tienen participación en el argumento: Hitarroney, Fejfec y Beguel. Pertenecían a sendas familias de brahmines thugs, a medias empobrecidas (no mucho) y se habían cambiado sus vulgares nombres bangalíes por unos fantasiosos apelativos franceses: respectivamente, Louis, Serge y Daniel. Eran jóvenes pero no tanto. Los tres habían pasado los treinta, y seguían portándose como adolescentes. [...] no tenían modales y vivían a la espera de una gloria literaria que el país no parecía dispuesto a darles. Era difícil imaginarse cuándo escribían y leían porque hacían vida social todo el tiempo³⁹⁷.

La présence d'auteurs tels que Luis Chitarroni, Sergio Chejfec et Daniel Guebel dote le récit d'un caractère argentin et laisse transparaître l'Argentine et ses préoccupations littéraires derrière Punjab et Calcuta.

En effet, deux des trois auteurs participent, dans la nouvelle, à un concours littéraire, « Premio Punjab de Novela³⁹⁸ », facilement identifiable comme étant le Prix Emecé obtenu par Daniel Guebel pour *La perla del emperador* et dont le jury était composé de César Aira, Tomás Eloy Martínez et Abel Posse. Dans la nouvelle, le jury, composé du Coronel Mapplewhite, de Sonda Hirastany et de Cedar Pingle, se désole de la qualité infâme des œuvres en compétition et dans ce panorama lamentable, une œuvre émerge, non pas par sa qualité mais, au contraire par sa médiocrité, *Náufragos a la deriva*. Cette parodie du concours placée sous le signe de la caricature burlesque occupe le début de la nouvelle. Et son motif, qui ne sert qu'à introduire les portraits des auteurs et la préoccupation littéraire, sera abandonné à la fin de la nouvelle. D'ailleurs, le lecteur ne découvrira jamais qui est le gagnant

³⁹⁶ AIRA César, *El volante*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, "Ficciones", 1992, p. 19.

³⁹⁷ *Ibid.*, p. 26.

³⁹⁸ *Ibid.*, p. 27-28.

du concours, l'auteur considérant que le lecteur avisé concluera, à partir des indices laissés, cette partie du récit.

La transposition du panorama littéraire argentin se poursuit. Ainsi, le colonel se réfère à un prix littéraire: « Bueno, sobre ese punto el Coronel debía explicarle que la situación actual en la India hacía que la publicación fuera un objetivo muy codiciado por los escritores sin medios de fortuna. Y más tratándose de la editorial Punjab³⁹⁹ ». La question de la publication, premier prix du concours, signale une inquiétude qui sort des frontières du roman. En effet, la situation éditoriale en Argentine est l'une des préoccupations qui ont poussé les membres du « grupo Shangai » à réagir et à se regrouper. De plus, la narratrice dresse des portraits des membres du groupe « los jóvenes de Calcutti » pour parachever cette toile de fond argentine :

En tercero, los escritores del grupo Calcutti, que se la pasaban de tertulia en Windson Manor. A fines del siglo pasado, la India tenía una pujante literatura del interior, que décadas después fue concentrándose en la región de Bengala, y terminó confinada en la ciudad de Calcuta, y más precisamente en un par de calles y cafés del centro, con lo que se perdió contacto con la realidad del país. No es que originalmente hubiera tenido mucho contacto. Los jóvenes del grupo Calcutti, en el Punjab, vivían pendientes de las novedades francesas. En la época en que sucede la novela, estaban fascinados con Laforgue. Por ser más de uno, y tener en consecuencia varias psicologías alternativas, estos escritoruelos parasitarios habían logrado penetrar los mecanismos mentales de los otros personajes (la función del « coro »)⁴⁰⁰.

Le début du passage semble transposable au cas argentin. Effectivement, la puissante littérature *gauchesca* du XIX^{ème} laisse place à des générations qui délaissent les paysages de la pampa et ses thématiques au profit de la ville. De même, le regard se fait plus critique quand ce rapprochement conduit à la destruction du lien avec la réalité qui entoure les écrivains.

En ce sens, le groupe « los jóvenes de Calcutti » et par extension le « grupo Shangai » représente un espace de création en marge de la société, sorte d'espace littéraire préservé, matérialisé par une esthétique commune, cocon protecteur (n'ont-ils pas d'ailleurs créé le groupe pour se protéger ?). Les membres du groupe peints par la narratrice vouent un culte à la littérature française. D'ailleurs, l'introduction de la revue *Babel*, vue précédemment, qui définit sa démarche autant que sa poétique, a recours à la référence baudelairienne du spleen comme état qu'elle se propose de chasser. Ce spleen ou mal de vivre caractéristique de

³⁹⁹ *Ibid.*, p. 33.

⁴⁰⁰ *Ibid.*, p. 25.

l'œuvre de Baudelaire, principalement dans *Les fleurs du mal*, définit également l'œuvre poétique de Jules Laforgue, dont il est question dans le passage.

Enfin, le caractère secondaire des trois personnages tirés du « grupo Shangai » dans la narration est renforcé, outre par leur inertie, par le suffixe à caractère péjoratif accolé au substantif « escritor » mais également par l'utilisation du terme « parasitarios » qui souligne la dépendance qui les lie au reste des personnages. En effet, ils sont dépendants de Sir Horace qui détient le domaine et le café qu'ils fréquentent, mais aussi dépendants de l'admiration qu'ils vouent à Cedar Pringle, tout comme de leur amour pour Lady Barbie. En ce sens, la narratrice souligne leur fonction dans le récit, les comparant au chœur d'une pièce de théâtre antique. En effet, ces trois personnages éclairent la narration mais ne sont à l'origine d'aucune action. Ils se complaisent dans la contemplation. D'ailleurs, toutes leurs actions ou pensées sont ridiculisées :

Es obvio que el chico había aprendido solo y no lo sabía; le bastó descubrir que su madre tenía repetición para saber que sabía. Y saber que sabía que sabía, replicó Fejfec, porque entre ellos no cedían un ápice en ingenio⁴⁰¹.

Los Calcutti, que no sabían nada, sabían eso. Poblaron su loca opereta de muñecos con episodios inverosímiles y desfachatados, todos ellos tomados de las veneradas novelitas de Lord Pringle, pusieron en escena personajes que eran los mismos espectadores, improvisaron [...] ¿Qué se habían propuesto expresar ? [...] Ni ellos mismos lo sabían ni lo supieron jamás⁴⁰².

Les spectateurs deviennent personnages emmenés dans des épisodes tirés des romans de Pringle qui n'est autre que César Aira. Le théâtre de marionnettes ressemble étrangement au roman lui-même qu'il met en abyme de façon burlesque. En effet, les trois auteurs deviennent sous la plume de Aira des pantins que l'auteur manipule au gré de son intrigue. Cependant, l'auteur n'est pas épargné sous les traits du personnage dénommé Cedar Pringles :

El elenco se completa con la condesa de Pringle y su hijo, el apuesto Cedar Pringle. La condesa era dueña de un par de montañas en las que criaba gusanos de seda, y su hijo era un desocupado, muy dandy, muy inglés. Y sobre todo, muy, pero muy, hijo de puta. De lo peor⁴⁰³.

Cette présentation du personnage, dont on aura noté la proximité du prénom avec celui de l'auteur de même que la ville, Coronel Pringles⁴⁰⁴, qui lui sert de nom, est à l'image de celle qu'il dresse des écrivains du groupe « los jóvenes de Calcutti », dégradée et caricaturée.

⁴⁰¹ *Ibid.*, p. 38-39.

⁴⁰² *Ibid.*, p. 56.

⁴⁰³ *Ibid.*, p. 27.

⁴⁰⁴ César Aira est originaire de cette ville. Il y vit actuellement.

D'ailleurs, elle reprend les critiques faites aux jeunes écrivains du « grupo Shangai ». En utilisant les mêmes termes pour se décrire, César Aira s'inscrit, d'une certaine façon, dans la même mouvance. Cependant, le personnage de Cedar Pringle se démarque par la fascination ridicule et également caricaturée qu'il exerce sur les membres du groupe puisqu'il est présenté comme un écrivain reconnu et adulé :

Louis estaba no sólo dormido sino soñando; en su maravillosa generosidad de joven estudioso de la literatura, soñaba que, precisamente, su sueño dorado se realizaba : Cedar Pringle era reconocido en Europa como un gran escritor, grande entre los grandes, a la altura de un Henry James, un Flaubert, un Laforgue. Se veía en un congreso en París, como él se imaginaba un congreso en París, al que asistían todos los críticos literarios del mundo civilizado para legalizar la entrada de Pringle a la restringida nómina de los genios de primera magnitud, y su deseo se hacía realidad, las grandes luminarias de la crítica se pronunciaban con elaborados elogios del talento de Pringle⁴⁰⁵ ...

Le personnage de Louis, soit Luis Chitarroni, imagine la reconnaissance européenne de son maître littéraire. Le trait est grossi, le ton est dithyrambique à outrance et le caractère onirique de la scène renforce le ridicule. En effet, le rêve de reconnaissance qui habite chaque écrivain est ici porté par un autre écrivain qui rêve de voir son père littéraire accéder à la reconnaissance qui lui est due. Le grand Cedar ne rêve pas de reconnaissance on rêve pour lui.

Nombreux sont les indices qui invitent le lecteur à lire le second degré qui émane de *El volante*. D'ailleurs, le titre de l'ouvrage dont la narratrice nous fait le récit est un indice supplémentaire puisqu'il s'intitule *Apariencias*. Tout d'abord, d'un point de vue générique et humoristique, le titre forme un premier indice éloquent. Ce roman, ou roman bref, est bien loin du tract qui portant constitue son titre. Presque absurde, cette démarche, qui ouvre le roman, va se poursuivre tout au long du récit. Certes, le tract est beaucoup trop long, mais n'oublions pas qu'il est aussi écrit par une professeure d'expression scénique, qui, de plus, développe une poétique du récit basé sur l'atmosphère au milieu de la nouvelle qui vient s'imbriquer dans le roman. Cette nouvelle est en fait « un résumé simulé d'un texte imaginaire⁴⁰⁶ », procédé inauguré par Borges dans *Historia universal de la infamia* (1935) mais surtout *Ficciones* (1944), que César Aira réutilise. L'auteur réécrit dans le roman un résumé fictif qu'il met en récit grâce à sa narratrice. *El volante* tisse le lien entre ces pères littéraires et leurs héritiers en mêlant réécriture et autofiction. De plus, César Aira fait de

⁴⁰⁵ *Ibid.*, p. 62-63.

⁴⁰⁶ GENETTE Gérard, *Palimpsestes, op.cit.*, p. 359.

l'auteur de ce roman une figure duelle puisqu'il s'agit en réalité d'un roman écrit à quatre mains :

Cuando empecé, escribía sola, sin creer todavía que estuviera haciendo nada específico; después, cuando tomé como ejemplo esta novela, fue como si otro escribiera conmigo, pero eso es algo que nunca se sabe [...] Judith Michael, la autora de esta novela, es en realidad, como dice la contratapa del libro, dos personas y no una: Michael Fain y su esposa Judith Barnard. Escriben a dúo, son autores de varias novelas firmadas con el mismo seudónimo, y por lo visto les va bien porque tienen dos casas, una en Chicago y otra en Aspen. Supongo que escribir de a dos debe de tener sus ventajas, porque la prueba de la explicación es inmediata: si uno entiende lo que quiso decir el otro, no hay más que hablar. ¡Cómo debe simplificarse todo! Es una cuestión de gestos eficaces, en cierto modo (como los matrimonios que, según se dice, «se entienden sin palabras»), pero de eso me he prometido no hablar más, no intentarlo más, directamente. Quizás cuando una dice «no conozco la literatura» lo que quiere decir es «no conozco el amor». Ahí está el valor inusual de Judith Michael. Los jóvenes escritores del grupo de Calcutti la habrían admirado, a sabiendas o no de que «ella» los inventó⁴⁰⁷.

Ce passage ancre la pratique de la collaboration et de la réécriture dans la création littéraire. La narratrice à l'instar de Judith Michael, pseudonyme qui cache en fait une écriture à quatre mains, dissimule également César Aira avec qui elle «collabore». D'ailleurs, son ombre semble planer sur le récit puisque la narratrice ressent cette présence. Cette dualité pourrait représenter l'auteur et ses influences comme le laisserait entendre la phrase qui clôt le passage et dessine une généalogie de la création sur un mode ironique puisque la romancière fictive donne naissance à des personnages qui sont en fait réels.

De plus, différents ressorts du comique comme le burlesque ou encore la caricature ou l'hyperbole donne à ce récit une teinte humoristique. Pour ce faire, César Aira s'appuie sur un intertexte facilement identifiable ou qu'il rend identifiable par la transparence de certains noms de personnages. De même, la transposition de ce récit en Inde alors qu'on devine en toile de fond l'Argentine prête aisément à rire. Le recours à la caricature se poursuit avec le genre du récit d'aventures dont il utilise les ingrédients fantastiques, héroïques, passionnels à outrance. Le climax est assuré par : l'enlèvement de Lady Barbie, son sauvetage par l'homme masqué, la tentative de faire revivre sa mère décédée, la découverte et le retour de la sœur jumelle de Lady Barbie autrefois internée.... Cette saturation événementielle dévoile l'aspect parodique de ce récit d'aventure. Le lecteur n'est cependant pas au bout de cette lecture surprenante car le récit le plonge dans un abyme de perplexité en se concluant sur

⁴⁰⁷ AIRA César, *El volante*, op.cit., p. 83.

l'oxymoronique « *sonrisa seria* » de Lady Barbie. L'oxymore s'invite en fait dès le début, il est derrière l'écrivaine comédienne, et les écrivains fictionnalisés. Si l'oxymore fait cohabiter deux termes dans une formule en apparence contradictoire alors le tract romanesque constitue, en ce sens, une nouvelle poétique.

Le roman *El volante* est un oxymore nous dévoilant une autre poétique, inspirée cette fois de *Babel, revista de libros*. En effet, pourquoi mettre en récit, en fiction ce groupe de jeunes écrivains ? *Babel*, comme nous l'avons déjà souligné participe à l'image de chacun des écrivains qui y collabore, sorte de vitrine littéraire, où chacun adhère à l'identité commune de la revue. Jeu collectif et littéraire où les écrivains n'hésitent pas à jouer les critiques. À l'image du roman de Aira l'écrivain critique ne serait-il pas un oxymore ? Occupant alors une place de demiurge, les écrivains qui collaborent à la revue construisent par leurs écrits et déconstruisent par leurs critiques la littérature argentine. Cette saturation de l'espace littéraire va même jusqu'à l'autopromotion. Les membres de *Babel* s'auto-fictionnalisent puisqu'ils font d'eux-mêmes l'objet quasi exclusif de leurs propos. Cependant, il s'agit surtout d'« une posture éthique et esthétique toute entière tendue vers une culture (et non un culte) du moi⁴⁰⁸ » comme le précisait Bourdieu en référence à l'œuvre de Baudelaire. En ce sens, le roman de César Aira, autofictionnel mais utilisant l'autofiction comme ressort parodique, s'inspire de *Babel* et de ses collaborateurs. Ce « je » surdimensionné – et quel meilleur personnage que Cedar Pringle pour porter cela – qui sature l'espace narratif est le reflet de cette génération montante dont la soif de reconnaissance réveille l'égoïsme. Sur un ton moqueur mais porteur d'une nouvelle poétique, César Aira fait écho à la revue. Ce faisant, il ouvre les portes de l'autofiction aux « babélicos » qui s'empresseront d'y pénétrer. « Los babélicos » auraient-ils pu être victimes de la farce d'Aira puisque finalement, la posture du groupe semble malmenée dans *El volante* ? Selon Pierre Bourdieu, « le principe de l'existence de l'œuvre d'art dans ce qu'elle a d'historique, mais aussi de transhistorique, c'est traiter cette œuvre comme un signe intentionnel hanté et réglé par quelque chose d'autre, dont elle est aussi le symptôme⁴⁰⁹ ». Le roman de Aira est l'affirmation d'une position commune dans le champ littéraire, elle est le symptôme d'une rupture intentionnelle qui se prolonge hors de la revue et dont les ramifications, entrevues grâce aux regroupements thématiques et génériques, sont considérables.

⁴⁰⁸ BOURDIEU Pierre, *Les règles de l'art...*, op.cit., p. 133-134.

⁴⁰⁹ BOURDIEU Pierre, *Les règles de l'art...*, op.cit., p. 16.

Puisque l'option littéraire semble, comme l'indique Jérôme Meizoz, guider un comportement social, nous pouvons alors nous demander si l'option littéraire d'autrui pourrait, dans les cas des « babélicos », avoir dicté une autre option littéraire : celle de l'autofabulation. De plus, il faut souligner que la représentation d'un auteur dépend de la somme des discours qui parlent de lui, en effet, « le discours des autres contribue également à sa figuration : un auteur n'est jamais, pour le public, que la somme des discours qui s'agrègent ou circulent à son sujet, dans le circuit savant comme dans la presse de boulevard⁴¹⁰ ». Un auteur peut-il alors être enfermé dans une posture que le discours d'autrui a forgée ?

L'autofiction trouve des prolongements féconds outre-Atlantique en témoignent les créations du duo d'écrivains formé par Daniel Guebel et Sergio Bizzio, tout comme les ouvrages issus d'auteurs de la même génération qui concourent à l'essor d'une autofiction à l'argentine. Les Argentins font alors de la fiction un procédé et de l'autofiction un jeu. D'un point de vue théorique, *Derrumbe* et *Era el cielo* répondent en partie aux traits définis par les théoriciens de l'autofiction. En effet, l'homonymat a été remplacé au profit de l'anonymat : le personnage est privé de nom alors que tout concourt à le rapprocher de l'auteur comme en témoigne l'usage de biographèmes forts dans *Derrumbe* et *Era el cielo*. Du point de vue du mode d'énonciation, ces autofictions présentent la particularité d'un dialogue avec la fiction tout à fait nouveau et surprenant. Certes, l'hybridité des deux modes les met en dialogue mais les deux Argentins poussent cette hybridité dans ses retranchements en proposant la version de deux récits quasiment identiques, l'un se fictionnalisant (*Derrumbe*) quand l'autre se défictionnalise (*Era el cielo*). Enfin, d'un point de vue formel, les deux autofictions font une fois encore preuve d'originalité en liant mode d'énonciation et forme du récit. Dans *Derrumbe* le récit verse dans la fiction et la structure adopte une forme de spirale descendante qui conduit le personnage aux abîmes. Inversement, dans *Era el cielo* le récit et le personnage se défictionnalisent et révèlent une forme ascendante qui chemine vers l'autobiographie comme en témoigne le départ en avion. Le personnage autofictionnel argentin – l'auteur – traduit par le biais de l'autofiction le rapport que l'auteur entretient avec sa fiction – délivrance ou emprisonnement.

La représentation de soi s'invite très tôt dans l'œuvre de Daniel Guebel. Elle répond à une double perspective, d'une part, l'impossibilité de trouver une voix commune dans son

⁴¹⁰ MEIZOZ Jérôme, *Postures littéraires...*, op.cit., p. 45.

travail en collaboration avec Sergio Bizzio, le face à face devenant la transposition de ce duo d'écrivain au théâtre ; et d'autre part, le besoin de raconter un épisode autobiographique, de se mettre en scène dans *Derrumbe*. Les deux approches sont marquées par l'écriture en collaboration qui revêt un caractère définitoire dans l'œuvre de Daniel Guebel. En effet, c'est en collaboration que vont émerger des éléments essentiels de sa poétique tels que la fictionnalisation de soi, cette projection qui fait de l'auteur le centre de nouveaux enjeux littéraires. De cette collaboration, qu'elle soit comme nous l'avons vu partagée – dans *Dos obras ordinarias* ou encore *El día feliz de Charlie Feiling* – ou en parallèle – pour *Derrumbe* et *Era el cielo* – naissent des ouvrages écrits en solo qui viennent prolonger les thématiques et les questionnements amorcés en duo. Ainsi, dans la construction de l'univers romanesque de Daniel Guebel, l'autre, qui peut être l'ami, le collaborateur, l'écrivain ou l'enfant, motive l'écriture de soi. Sorte de miroir qui permettrait d'atteindre son image, celle vouée à se diffuser littérairement. L'autre, c'est aussi le lecteur curieux qui réclame la présence de l'auteur. Alors, ce dernier n'a pas d'autre choix que de s'écrire dans la fiction pour se multiplier tout en jalonnant ses récits de pépites biographiques que le lecteur trouvera, bien content de les dérober à leurs propriétaires, pour satisfaire ainsi sa soif de curiosité.

CONCLUSION

Daniel Guebel fait corps avec son œuvre : son empreinte n'est pas seulement biographique, elle est aussi bibliographique. La réutilisation et la transformation forment le cœur de sa pratique littéraire. Depuis 2000, date de la parution de *Nina*, réécriture de *Matilde* publiée en 1994, il définit sa poétique par la réécriture, la série ou l'arborescence, mettant en relation ses propres ouvrages. Quatre réécritures étudiées dans ces pages sont à dénombrer : *Matilde* (1994) – *Nina* (2000), *El terrorista* (1998) – *El perseguido* (2001), puis dans une moindre mesure *El día feliz de Charlie Feiling* (2006) – *Mis escritores muertos* (2009), qui sont tous deux des hommages à des pères littéraires disparus, et enfin *La vida por Perón* (2004) – *La carne de Evita* (2013), où la réécriture ne concerne qu'une partie du récit. Quant à la série, la veine sentimentale se distingue, composée de *Matilde*, *Nina*, *Derrumbe*, *Ella*, formant le versant sentimental et peut-être plus commercial de son œuvre. Enfin, cette quête de réécriture et de transformation va connaître son apogée avec un projet d'une ampleur inédite pour l'auteur. Sur les vingt-deux ouvrages publiés à ce jour⁴¹¹, huit font partie du projet autour de la rédaction de *El absoluto*. C'est dire l'envergure du projet et ses enjeux : « La verdadera literatura es realismo a gran escala, se ocupa de la topología del cosmos, porque en su proceso de desarrollo reproduce los dos movimientos básicos del Universo: expansión y condensación⁴¹² ». L'usage du terme réalisme ne peut pas s'entendre au sens balzacien, néanmoins, l'œuvre autofictionnelle de Daniel Guebel, et plus largement l'autofiction, pourrait tendre vers une redéfinition du réalisme aux prises avec la fiction.

La réécriture sert d'empreinte tout comme le biographème pour marquer l'œuvre du sceau de son auteur. Lui qui se voulait l'auteur de tous les genres et qui cultive la différence entre ses écrits – il se targue notamment de la différence entre l'auteur de *La perla del emperador*, *Nina* ou *El caso Voynich* alors que nous défendions en entretien l'existence d'un style guébélien reconnaissable pour les lecteurs de son œuvre – façonne pourtant cet édifice littéraire à son image en réutilisant un matériel propre, en le réinventant. Se crée alors un univers romanesque codifié, source de réécriture, que le lecteur saura reconnaître à défaut de pouvoir le déchiffrer.

⁴¹¹ Soit quinze romans, deux recueils de nouvelles et trois recueils de pièces de théâtre, liste à laquelle il faut ajouter *La carne de Evita*.

⁴¹² GUEBEL Daniel, *Genios destruidos vida de artistas*, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2013, p. 41.

Se côtoient alors, dans cette cosmologie littéraire l'intertextualité et la réécriture. La réécriture chez Guebel se dote d'un double sens, elle est à la fois réécriture de son œuvre et réécriture fictionnelle de soi. Le texte devient biographème et renvoie systématiquement, par l'abondance de sa réutilisation, à l'auteur, au même titre que les données ou les anecdotes personnelles, l'autofiction et l'auto-réécriture étant mises en miroir.

L'anecdote, qu'elle soit personnelle ou fictionnelle, est au cœur de son antépénultième publication, *Genios destrozados, vida de artistas* (2013), qui offre un condensé de l'approche littéraire adoptée dans l'arborescence. L'apport biographique n'y est pas absent, le paratexte ayant vocation, comme souvent chez Guebel, à ancrer l'ouvrage dans la réalité de l'écrivain. La dédicace à sa fille rappelle les paratextes de ses œuvres autofictionnelles, tout comme la note de remerciement qui s'adresse à un ami connu du lecteur, Claudio Barragán. Ce paratexte rappelle celui de *Derrumbe*, où Ana et Claudio se partageaient l'espace de la dédicace. L'ouvrage s'inscrit alors dans une perspective plus intime, comme en témoigne le prologue. Daniel Guebel revient sur son amitié avec Claudio Barragán, amitié qui remonte à leur scolarité commune :

En la escuela secundaria, mi amigo y compañero de banco Claudio Barragán arruinaba sus promedios de notas derrochando parte de su tiempo para soplarme las respuestas en los exámenes de cada una de las materias que yo omitía estudiar⁴¹³.

La comparaison avec son camarade d'école rejoint celle déjà établie dans ces pages entre la scolarité de Daniel Guebel et celle d'Alan Pauls. De nouveau, l'autre terme de la comparaison affiche sa suprématie sur Daniel Guebel. Ce dernier insiste sur la collaboration mais c'est pourtant seul qu'il signe ce livre, laissant l'ami et l'inspirateur en marge d'un ouvrage qui paraît pourtant sien : « Aquí su aporte se ha vuelto casi total, porque la gran mayoría de estos cuentos y relatos [...] son suyos⁴¹⁴ ». La collaboration a donc laissé place au projet littéraire personnel de l'auteur par le biais de l'appropriation et la transformation de l'apport. De même, Daniel Guebel inscrit cet ouvrage dans un cycle – « no descarto futuras continuidades en el ciclo de las transformaciones⁴¹⁵ ». Le cycle mêle continuité et transformations, deux termes apparemment opposés qui se réunissent, et une définition de ce qu'est l'identité, mélange de changements et de permanences. Ce nouveau cycle pourrait être entendu comme un prolongement de cet ouvrage puisque de la profusion de matériel dont Daniel Guebel

⁴¹³ *Ibid.*, p. 9.

⁴¹⁴ *Ibidem.*

⁴¹⁵ *Ibidem.*

disposait, seules trente-trois anecdotes ont été conservées. Mais ce passage renvoie indéniablement à la nébuleuse construite autour de *El absoluto* et le lecteur y voit alors une confession, celle d'un prolongement, encore, malgré une décennie d'attente. D'ailleurs, les premières anecdotes ne laissent guère de doute quant à la filiation de l'ouvrage. La première, « El griterío de las inocentes » est un clin d'œil à *Derrumbe*, roman qui a marqué les prémices de l'utilisation de ces anecdotes biographiques réelles ou fictionnelles. Capter et rendre la luminosité, art si convoité par Rembrandt dans *Derrumbe*, où Velázquez semblait maître de la technique, émane ici d'un souvenir d'enfance dans le moulin du père de Rembrandt. Quant à la seconde anecdote, le lien se fait avec *El absoluto*, quand le corps contribue à trouver une harmonie supérieure. Cette recherche d'harmonie supérieure guide l'auteur depuis une décennie à travers une recherche littéraire originale. L'espace romanesque, au sens le plus spatial du terme, est formé de constellations-livres qui forment une cosmologie littéraire. La transformation marque la constellation, de même que la mise en relation des textes avec le roman-source. Une série de liens se tissent entre les différents ouvrages qui forment la constellation qui entrent en relation, voire en connexion. La transtextualité permet de mesurer cette mise en relation dans un espace interlittéraire.

Los padres de Sherezade permet d'apprécier cette lecture transtextuelle. La réécriture, utilisée abondamment, témoigne de jeux littéraires que l'auteur se plaît à expérimenter. Si dans *Los Padres de Sherezade* se trouve une véritable morphologie de la réutilisation narrative telle que l'auteur argentin la pratique, le lecteur peut également y lire la remise en question féconde de la suprématie de la forme longue sur la forme brève. Le jeu littéraire, l'*exercice* pour rétablir le lien avec les exercices spirituels d'Ignace de Loyola, vise bien une forme de transcendance. Les exercices renvoient celui qui les pratique vers Dieu... les exercices littéraires, quant à eux, renvoient indubitablement à la figure d'auteur. Une réécriture de *El absoluto*, certes, mais un exercice qui, de plus, convoque un intertexte prestigieux dès le titre de l'ouvrage. Devons-nous rappeler que les *Mille et Une Nuits* est un recueil de contes et que Borges, génie de la forme brève, également convoqué dans l'ultime nouvelle homonyme « Los padres de Sherezade », n'a jamais écrit de roman. L'intertexte permet à la forme brève de s'ouvrir vers une réception plus large. Dans le même sens, l'ordonnancement des nouvelles contribue également à donner à l'ouvrage une portée plus ample. Prises indépendamment, ces nouvelles ont une portée limitée ; mises en recueil, elles permettent de transcender la forme brève, qui s'installe par le biais de l'intertexte dans une tradition fortement ancrée dans les lettres argentines, celle du *-méta*.

Ce geste, à la fois transcendant et réflexif témoigne de la poétique de l'auteur, de sa vision de la littérature comme un acte d'engendrement - d'où l'apport biographique important- et comme un acte de création – d'où l'importance de bâtir – son œuvre. L'auteur argentin devient alors architecte, sa démarche consiste à explorer la capacité du langage, du discours à construire. Au théâtre, dans *Tres obras para desesperar*, le langage devient corps, il construit verbalement des personnages, de même que dans *Nina*. Le langage se dote chez Guebel d'une corporéité. Dans *Matilde* et *Nina*, c'est parce que le langage n'est pas opérant qu'il laisse place à la subjectivité qui bâtit elle aussi des hypothèses, des quiproquos, des situations fantasmées. *Nina* marque un tournant décisif dans cette quête liée au langage. En effet, Speer, nom du personnage masculin dans *Nina*, renvoie à l'architecte d'Hitler dans ce roman où Guebel démontre qu'une construction peut être le reflet d'une idéologie ; quant à l'Histoire, elle nous prouvera que l'idéologie destructive se bâtit aussi bien sur un discours et son interprétation que par le biais de l'architecture.

Cette quête architecturale permet aux parties – qu'elles soient des nouvelles, contes ou pièces de théâtre dans un recueil ou un roman dans la constitution de l'arborescence – de transcender cet état initial et de faire partie d'un tout qu'elles permettent d'élever. L'ouvrage – le terme d'ailleurs appartient au lexique littéraire autant qu'à celui de la construction- devient un édifice romanesque pour ne pas dire un monument romanesque si on le met en perspective dans l'arborescence.

El objeto está. Se trata del acceso. Bajo de la superficie variable de los hechos, existe una pura forma (no la forma pura). Esta forma puede ser una superficie esférica, un sistema de relaciones entre figuras geométricas, el cruce de unas nubes ocre, el movimiento de una mano al trazar una línea. Todo relato, toda pintura, toda composición, todo teorema se ocupan, centralmente, de asediar o acceder a esa forma concebida como objeto, y situada en el cielo constelado de formas idénticas o semejantes o disímiles⁴¹⁶.

La publication des ouvrages composant cette sphère littéraire prépare le lecteur à pénétrer dans l'univers de *El absoluto*. La mécanisation de son récit se fait à partir de sa mise en scène. En effet, la construction et la réception se feront en clé pythagoricienne une fois la cosmologie publiée. Pour Roland Barthes, « si le texte s'étend c'est sous l'effet d'une combinatoire, d'une systématique⁴¹⁷ ». L'arborescence se condense et s'étend dans un double mouvement centrifuge/centripète dont la combinatoire pourrait être Pythagore :

⁴¹⁶ *Ibid.*, p. 40.

⁴¹⁷ BARTHES Roland, *Le bruissement...*, *op.cit.*, p. 74.

Después de haber escrito *El absoluto*, yo diría que *El absoluto* trabaja dramáticamente la idea pitagórica de que el universo suena algo mayor, que el ser humano es un polvo del universo y que dentro de ese mismo tiene los ciclos de condensación y expansión propia de los movimientos de los planetas que hacen sonar el cosmos. De hecho, la parte central del libro es el intento de uno de los músicos, de uno de los integrantes de la familia por reorganizar el orden cósmico para evitar el apocalipsis. Es decir darle forma al sin sentido de la experiencia por vía de las artes. [...] *El absoluto* es un orden cósmico del cual se desprendieron planetas, los planetas *Ella*, *Derrumbe*, *Mis escritores muertos*, *Los padres de Sherezade*, otros dos libros que tengo inéditos⁴¹⁸ y *El caso Voynich*⁴¹⁹.

Par ailleurs, Pythagore et son héritage semblent au cœur du travail d'écriture et d'ordonnement de la cosmogonie. Pythagore mena une étude poussée des astres puisqu'il fut le premier à évoquer l'idée du *cosmos* comme ordre qui régit le monde. Pour Daniel Guebel, l'astronomie pythagoricienne se fonde sur sept planètes⁴²⁰ auxquelles il faut ajouter l'anti-Terre, imaginée pour des raisons de symétrie avec la Terre. Cette anti-Terre, que l'auteur appelle « planeta negro » explique selon lui l'orbite des autres planètes. En ce sens, il présente *El absoluto* comme cette planète noire qui ordonne l'arborescence et lui donne sens dans le but d'atteindre « l'harmonie unique de l'univers » qui, comme le souligne Jean-François Mattéi, est « un trait essentiel du pythagorisme »⁴²¹. Sans la publication de *El absoluto*, la combinatoire mathématique⁴²² n'offre pas encore la possibilité d'une étude approfondie. Pour l'heure, la lecture astronomique permet la création d'un cosmos littéraire : *El absoluto* étant le macro-cosme duquel émane une infinité de modèles réduits. Cependant elle n'est pas la seule lecture possible de l'œuvre de Guebel. Sa cosmogonie reflète l'état du monde que Guebel tente de reproduire à l'échelle littéraire, dans un mouvement « d'expansion et de contraction incessant de l'univers »⁴²³. En ce sens, l'ouvrage représenterait une sorte d'aleph littéraire, métaphore d'une quête impossible : celle de l'absolu en littérature. L'aleph, c'est une promesse et un oxymore : point où converge tout l'univers chez Borges, infini délimité en mathématique, cosmologie littéraire chez Guebel. Ainsi, on peut se demander : « La pensée humaine peut-elle dépasser l'ordre du langage pour atteindre, en son cœur le plus intime, l'ordre du monde ? »⁴²⁴. Cette cosmogonie reflète également le

⁴¹⁸ Il s'agit de *La carne de Evita* et *La Belleza de los difuntos*.

⁴¹⁹ Entretien personnel avec Daniel Guebel et reproduit partiellement avec l'autorisation de l'auteur, 2011.

⁴²⁰ Jean-françois Mattéi quant à lui parle de dix corps divins appelés décade des sphères. MATTEI Jean-François, *Pythagore et les pythagoriciens*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », 2013, p. 86.

⁴²¹ *Ibidem*.

⁴²² Se reporter à l'annexe 14, p. 363.

⁴²³ MATTEI Jean-François, *Pythagore...*, *op.cit.*, p. 40.

⁴²⁴ *Ibid.*, p. 73.

désir de l'auteur d'unifier les contraires, chacun des ouvrages étant différent d'un point de vue thématique et générique mais participant tous d'une même harmonie littéraire. Le nombre régit la gamme musicale de même que la quête astronomique, il joue à n'en pas douter un rôle dans la constitution de la cosmogonie. D'ailleurs, Milan Kundera faisait du nombre sept une clé de lecture de son œuvre, reste à trouver le nombre qui s'imposera au terme de l'aventure littéraire de Daniel Guebel⁴²⁵. La poursuite d'un état supérieur, d'une harmonie littéraire et d'une consécration professionnelle donnent à ce projet une patine personnelle. À la poursuite d'un nouvel art romanesque qu'il façonne à son image, Daniel Guebel tente de bouleverser les codes en faisant de la forme le reflet d'une quête littéraire et personnelle.

El absoluto es mi libro más vasto. De él se desprendieron, entre otros, El caso Voynich. Yo daba por hecho que El absoluto condensaba la diversidad de procedimientos que había empleado en distintos libros, o sea que era un libro a la vez que resumía y expandía, mi Lerú universal. Si uno se pone ambicioso, los procedimientos de la escritura, en el fondo, reflejan al mismo tiempo el sístole y diástole del corazón y los movimientos del universo. La frase que se expande, la frase que se achica. El libro que se estira, el libro que se condensa. Haciendo una comparación forzada y olvidando por un momento el detalle de la calidad, Borges y Eco son un sístole y un diástole⁴²⁶.

El absoluto représente par son mouvement de déploiement et de repli le cœur d'une pratique romanesque qui rassemble et poursuit l'œuvre d'une vie.

D'emblée, la lecture de notre corpus révèle une pratique autobiographique différente de celle définie par Philippe Lejeune⁴²⁷. Certes, de nombreux biographèmes viennent s'immiscer dans la prose, indice d'un désir de présence non revendiqué par Daniel Guebel, qui ne cesse de clamer son anonymat dans chacun des ouvrages étudiés. Disparaître derrière un anonymat presque provocateur dans des récits qui pourtant portent la marque du biographique, telle est la stratégie énonciative de ses autofictions. Le biographème adopte différents visages, il peut être aussi bien culturel qu'amical – la culture juive de l'auteur transparaît dans *La belleza de los difuntos*, et on ne compte plus les dédicaces aux amis écrivains ou artistes (Claudio Barragan, Luis Chitaronni) – ou bien encore familial ou sentimental, Ana étant de fait particulièrement présente dans les dédicaces. Cette empreinte personnelle occupe autant le paratexte que le corps du texte. Dès lors, impossible pour le

⁴²⁵ L'auteur confiera en entretien qu'il ne sait pas encore si cette aventure est arrivée à son terme.

⁴²⁶ P.Z., *El doble*, *op.cit.*

⁴²⁷ LEJEUNE Philippe, *Le Pacte...*, *op.cit.*

lecteur avisé de ne pas remarquer cette présence indirecte. L'autofiction chez Guebel serait-elle la forme capable d'assumer cette présence clandestine? Le recours à l'autofiction, à la lumière des ouvrages étudiés (*Derrumbe, Mis escritores muertos, El día feliz de Charlie Feiling*) ne semble pas volontaire, en ce sens que l'autofiction serait un moyen plus qu'un motif dans son œuvre. Le caractère autofictionnel semble jaillir le plus souvent des glissements qui s'opèrent dans ses récits. L'autofiction chez Daniel Guebel est la résultante de jeux fictionnels dans des récits jalonnés de biographèmes. Cela étant, l'autofiction trouve néanmoins sa place en devenant un espace propice à l'élaboration, entre mythe et réalité, d'une figure d'auteur. Chez Guebel, celle-ci repose essentiellement sur le personnage dont on reconnaît les traits de l'antihéros, soit une représentation démythificatrice de l'écrivain, commune dans l'autofiction telle que la définit Philippe Gasparini⁴²⁸. Ce personnage s'auto-évalue, la déception et le constat d'échec motivent ses récits qui prennent alors la forme de la confession. L'auto-figuration chez Daniel Guebel tient également de l'auto-parodie puisque cette description d'échecs s'accompagne paradoxalement de l'humour, qui démasque davantage la tragédie du personnage. L'auteur ne parlerait alors que de lui, dans un jeu égocentrique et nombriliste où il occuperait la place d'un démiurge tirant les ficelles d'un *one man show* littéraire ? Nous ne le pensons pas. L'échec, qu'il soit sentimental (*Matilde, Nina, Derrumbe, Ella*) ou professionnel (*Derrumbe, Mis escritores muertos, El absoluto*), conduit l'antihéros dans la spirale de l'auto-dépréciation. Faut-il donc y lire son auto-critique dissimulée sous les traits de la fiction ?

Una cosa es lo que dice en una entrevista y otra lo que hace en su literatura, pero en este punto exacto que vos decís me parece que se tocan lo que Guebel dice de sí o hace consigo en sus novelas y lo que dice de sí o hace consigo en su circulación social, mediática, o en tanto que escritor. Me parece que esta figura, toda esta figuración, el fracaso, la desdicha, él que tenía tales ambiciones y quedó mucho más acá es claramente una autoficción. Ganó el premio Emecé cuando era muy joven, ha publicado unos cuantos libros en editoriales siempre importantes, hay una construcción también de él como escritor fracasado que está dentro de las novelas y fuera también. [...] Tiene algo muy judío de autoflagelación en este punto⁴²⁹.

Venant contredire la définition que Gérard Genette donnait du personnage autofictionnel « C'est moi et ce n'est pas moi ⁴³⁰ », le personnage anonyme dans les récits à caractère autofictionnel chez Daniel Guebel serait à l'image de son auteur jusque dans la dépréciation. Daniel Guebel, artiste maudit dans ses écrits (à travers ses personnages) ou dans ses

⁴²⁸ GASPARINI Philippe, *Est-il je ?...*, p. 244-268.

⁴²⁹ Entretien personnel avec Martín Kohan et reproduit partiellement avec l'autorisation de l'auteur, 2011.

⁴³⁰ GENETTE, Gérard, *Fiction...*, *op.cit.*, p.161.

déclarations, ne cache pas sa déception de ne pas jouir d'une considération plus importante ou encore d'être boudé par l'Europe puisque seule une maison d'édition espagnole a publié l'un de ses romans. D'ailleurs, la préparation médiatique autour de la parution de son roman *El absoluto*, puisque l'annonce du roman précède de plus de dix ans sa publication, témoigne de cette soif de reconnaissance, d'un désir de consécration méritée. L'autofiction serait alors un sentiment réel transposé dans la fiction chez l'auteur argentin comme si l'auteur pouvait confondre réalité et fiction ? Le personnage reflet de son créateur serait-il donc encore le nœud de l'autofiction ? Le personnage reflète une réalité qui n'en est pas une, il est le fruit d'une vision déformée de soi et il continuerait, de fait, à porter l'ambiguïté du genre. Il est tentant de rapprocher cette image que l'auteur diffuse de lui dans ses textes de sa culture juive, comme le souligne également Martín Kohan⁴³¹. La question ne serait donc pas de savoir si le personnage, « c'est moi et ce n'est pas moi », mais plutôt d'offrir la narration d'un personnage vu par lui-même : c'est moi tel que je me vois ou c'est moi tel que l'histoire me représente. Michel Lafon pour se référer au narrateur borgésien qui de la même façon pourrait être qualifié d'autofictionnel parle de « décalage, qui est l'essence même de la fiction ⁴³² ». L'autofiction chez Daniel Guebel serait alors la mise en scène d'un personnage, plus ou moins déformé par le prisme de la subjectivité, identifiable comme étant l'auteur par le biais de biographèmes et soumis à des situations fictionnelles.

Hay un radical corte en la relación del yo del autor y su obra, ahora bien, una vez planteada esta idea sacerdotal me convierto en un converso porque paso por un lado a producir literatura donde hay una zona de experiencia que aparece como objeto de la narración, aunque el narrador esté separado de lo que ocurre. Por otra parte, cada vez más utilizo en una zona de mi literatura la experiencia autobiográfica⁴³³.

Ainsi, le récit porterait la fiction tandis que l'auteur/personnage serait le garant de la référentialité puisque vérifiable, mais garant d'une référentialité contrariée par la subjectivité et la perception que ce dernier a de lui-même. L'hybridité propre à l'autofiction pourrait également dévoiler son caractère ludique. L'auteur, tel un petit conteur ferait fusionner vérité et mensonge pour se délecter des réactions de son auditoire/lectorat.

⁴³¹ En effet, l'anonymat participe d'un effacement identitaire, réminiscence du remplacement des noms des internés par un matricule pendant l'holocauste des juifs par les nazis. Le nom, que l'on reçoit, est un héritage et constitue une part importante de notre identité. De plus, le personnage guébélien se construit sur l'anonymat et la destruction du personnage. On pourrait alors faire une autre lecture du personnage autofictionnel comme métaphore de l'auteur et d'un peuple.

⁴³² LAFON Michel, *Jorge Luis Borges...*, op.cit., p. 19.

⁴³³ GIANERA Pablo, *Obra en construcción...*, op.cit.

Alors que l'on pensait que cette corrélation entre l'auteur et son personnage dans les médias pouvait être une clé de lecture référentielle de l'œuvre, l'auteur s'amuse avec son discours public à brouiller les pistes. L'autofiction trouve un terrain d'expansion dans la réalité ou inversement la réalité se propage et contamine la fiction, faisant du hors-texte un élément constitutif du texte. L'important est donc la contamination, garante de l'insaisissable. À l'heure où le lecteur traque l'auteur, friand d'anecdotes personnelles, avide de littérature de l'intime, il pousse l'auteur vers un extrême d'exhibitionnisme qui se solde par sa mise à nu – sa reddition – ou sa mise en fiction – suprématie de l'auteur sur le lecteur éconduit. De même pour seconder l'artifice, les propos publics de l'auteur jouent à affirmer et à contredire la thèse de l'empreinte biographique, comme c'est le cas pour *Derrumbe* : « En Derrumbe, el personaje es un imbécil, detestable pero que tiene buena parte de mis patologías⁴³⁴ ». Interrogé sur ses déclarations contradictoires, l'auteur avouera, lors d'une de nos entrevues, qu'il a effectivement menti au fil des déclarations, mais dans un but commercial. En effet, une maison d'édition lui aurait suggéré de faire la promotion de son roman en mettant en avant le caractère autobiographique de son récit. Cette maison d'édition n'est cependant pas celle qui a finalement publié le roman. C'est donc délibérément que l'auteur a décidé de poursuivre cette démarche publicitaire autobiographique dans ses déclarations.

La thèse biographique est mise à mal par la stratégie commerciale qui semble primer. L'auteur joue avec son personnage, s'en distanciant alors que paradoxalement il a choisi de mettre en scène son ex-femme, sa fille, son ami et un épisode de sa propre vie. Autant de référents biographiques qui concourent à l'associer au personnage principal. L'anonymat devient alors une stratégie que Daniel Guebel va utiliser dans tous ses romans à caractère autofictionnel. Il lui permet de façonner habilement son personnage au gré des projets énonciatifs et commerciaux. L'anonymat laisse le champ à la fiction autant qu'à la référentialité. L'auteur peut choisir de faire corps avec son personnage ou de le noyer dans la fiction, et ce bien après la publication du roman. Il reste alors maître de la trame de l'ouvrage, orientant la réception du lecteur, véritable pantin à sa merci, au gré des impératifs commerciaux si besoin. Ainsi, le jeu avec la figure de l'auteur ouvre la voie au jeu de l'écrivain avec la figure du lecteur. La transgénéricité, l'anonymat, l'autofiction, ont tous vocation à être modelés, déconstruits, refaçonnés par l'auteur même après la parution des ouvrages. L'utilisation des médias joue alors un rôle stratégique, de même que les multiples constructions de la figure d'auteur.

⁴³⁴ Entretien personnel avec Daniel Guebel et reproduit partiellement avec l'autorisation de l'auteur, 2011.

Aira construyó un mito de autor con su producción, yo desaparezco detrás de mi producción. Ayer, una amiga que fue a una presentación de un libro de Aira en no sé qué festival de libros me hablaba de la voz de Aira, de las manos de Aira o sea que de golpe todo se volvió cuerpo Aira⁴³⁵.

La figure d'auteur semble ici pouvoir s'incarner comme au théâtre. Elle occupe l'espace, le convertit – « todo se volvió cuerpo Aira » –, le transforme. L'auteur fait corps avec son œuvre. Il *est* auteur, il *est* son œuvre, indissociable de son statut et de sa production, il cesse, de fait, d'exister aux yeux de son auditoire comme personne, il reste enfermé dans le mythe personnel de l'écrivain qu'il s'est créé. Alors que César Aira a longtemps fui les médias, ce qui a finalement contribué à renforcer son mystère bien réel et à mythifier l'auteur, Daniel Guebel les utilise couplés à sa production littéraire. D'ailleurs, Aira signalait que l'œuvre transformait l'écrivain au fil du temps. Chez Guebel, l'œuvre n'est qu'un élément constitutif de la figure d'auteur qu'il peut retravailler à son gré après publication. Alors que le Nouveau Roman, dont l'autofiction pourrait être une sorte d'émanation moderne⁴³⁶, semblait avoir enterré l'auteur, celui-ci occupe de nouveau le devant de la scène : il est une construction littéraire et médiatique.

Le renouveau des écritures intimes est en partie porté, en Argentine, par la génération dont est issu Daniel Guebel puisque paraissent dans les années 2000 son roman *Derrumbe*, ainsi que *Era el cielo* de Sergio Bizzio, *El pasado* de Alan Pauls et *Daños materiales* de Matilde Sánchez. Ce renouveau, au-delà de la considération chronologique, tient autant à la singularité de notre époque qu'au recul vis-à-vis des traditions et des canons littéraires. En plus d'une coïncidence générique, il existe une forte connexion entre ces écrivains, qui ont pour la plupart collaboré à la revue littéraire *Babel revista de libros*. *Babel*, pour les membres de cette génération alors particulièrement jeunes, représente un seuil. Cette revue leur permet d'abord de paraître sur le devant de la scène littéraire argentine. Elle suscite par ailleurs la formation d'une esthétique commune, un « nous » d'écrivains singulier et pluriel à la fois, une posture, voire une identité, dont chacun sera imprégné. Enfin, *Babel* va, à l'instar de César Aira dans son roman *El volante*, propulser ces auteurs dans le jeu de l'autoreprésentation. Aira se joue de certains membres fondateurs de la revue, dont Daniel Guebel, en les enfermant dans la posture narcissique de l'autofiction qu'ils avaient façonnée, naïvement ou consciemment, à travers *Babel*. Certes, *Babel* sert à occuper le champ littéraire argentin, mais

⁴³⁵ Entretien personnel avec Daniel Guebel et reproduit partiellement avec l'autorisation de l'auteur, 2011.

⁴³⁶ Le Nouveau Roman affichait, dans la deuxième moitié du XX^e siècle son désir de rupture avec le roman traditionnel et réaliste en questionnant le personnage, l'intrigue, la linéarité du récit. Le néologisme autofiction apparaît dans les années 70 sous la plume de Serge Doubrovsky, comme nous l'avons vu, et très vite les acteurs du Nouveau Roman vont publier des ouvrages à caractère autofictionnel.

la revue est surtout l'affirmation d'une prise de position, qui était commune dans *Babel*, et devient personnelle à partir de *El volante*, de César Aira. Les attaques visant la prose des *babélicos* : superficialité et exotisme, de même que le dandysme des auteurs ou encore la situation éditoriale dans le pays, vont servir de détonateurs à un discours parodique et faussement autobiographique dont le roman *El volante* serait la genèse.

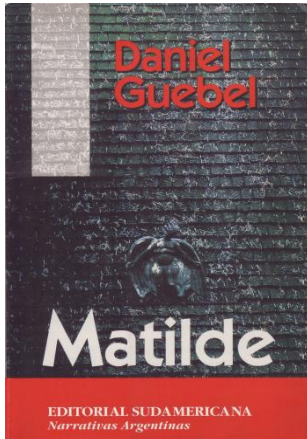
Ainsi, Daniel Guebel va, comme d'autres *babélicos*, poursuivre cette prise de position initiale. Le recours à l'autofiction est la résultante d'une pratique socio-littéraire qui vise à conforter, dans la cadre littéraire du roman, ou par le biais de l'écriture en collaboration, une position que l'auteur occupe dans le champ littéraire. Cette revendication s'accompagne également, chez Daniel Guebel, dans *El día feliz...* et *Mis escritores muertos*, du déploiement de son réseau littéraire : Héctor Libertella, Jorge Di Paola, ou encore Charlie Feiling apparaissent comme des pères littéraires. L'approche du genre autobiographique pour Daniel Guebel se fait d'abord par rapport à l'autre dans une esthétique à la fois littéraire et sociale. Cet autre n'est pas seulement le *grupo Shangai* ou encore César Aira, mais également Sergio Bizzio, son alter ego littéraire, qui l'accompagne dans l'écriture comme dans la fiction dans *El día feliz de Charlie Feiling* ou *Mis escritores muertos*. L'autre, qui tend un pont vers soi, ce peut être Ana, sa fille, dans *Derrumbe*, qui permet le récit déchirant et le dévoilement du chaos sentimental. Chez Daniel Guebel, l'écriture de soi est d'abord une écriture *par* l'autre, *pour* l'autre. Comme enchaînée, l'écriture de soi est soumise à l'ami, au co-auteur, aux membres de la famille. De même, l'autofiction, en quête de définition, semble également enchaînée à l'autobiographie, au roman autobiographique, à la fiction ce qui tend vers une possible caractérisation comme *hypergenre*. Alors, la libération de l'autofiction comme celle du personnage passe par la fiction qui transgresse et transcende. Dans *Derrumbe*, alors que le personnage s'écroule et s'abîme dans l'autobiographie à caractère autofictionnel, la fiction, quant à elle, explose dans un final cathartique et délirant. Quant le personnage chute et côtoie l'abîme, la fiction explose et se libère, teintant alors tout le roman d'une patine autofictionnelle qu'il ne laissait pas entrevoir au début. Dans *Mis escritores muertos*, la note de bas de page, qui d'ailleurs libère également la fiction, permet la disparition de l'auteur qui était pourtant protagoniste de son récit. Le roman bref dévoile son aptitude à se retourner sur lui-même et affirme la suprématie de l'écriture, de la fiction sur l'auteur. Ce dernier nous livre une version argentine et réflexive de *Frankenstein* inspirée d'Hemingway et de Di Paola, le monstre étant l'écriture, et le créateur l'auteur. Alors peut-être assistons-nous uniquement aux effets d'un discours autofictionnel : la saturation de l'espace narratif par l'auteur, le

glissement vers le délire d'un discours égocentré, la mort de l'écrivain anéanti par sa propre fiction. En somme, des autofictions parodiques entre réalisme social et romanesque. L'autofiction et le romanesque sont les effets d'une redéfinition du réalisme dans l'œuvre de l'Argentin qui repose sur un effet de croyance partagée entre le lecteur et l'auteur. L'auteur en se représentant socialement dans ses récits feint d'adhérer à la fiction, voire même de confondre réalité et fiction, et ouvre un champ de perspectives romanesques qui permet la conjugaison paradoxale du réalisme et du romanesque. Le réalisme est alors transfiguré sous les traits de la fiction et de l'autofiction. Effet d'hyper-réalisme ou redéfinition du réalisme, elle place l'auteur dans l'orbite d'une redéfinition qui joue à faire fusionner réalité et fiction. L'autofiction donne trompeusement l'illusion de créer un espace littéraire où coïncide réalité et fiction et dans lequel l'auteur feint d'adhérer à ce nouvel espace contradictoire. Le lecteur n'a d'autre recours que d'adhérer à son tour au jeu de l'auteur qui lui livre une vision, sorte de réalisme romanesque, de lui et de son temps.

ANNEXES

A. ANNEXE 1 : PRÉSENTATION DES ŒUVRES COMPOSANT LE CORPUS

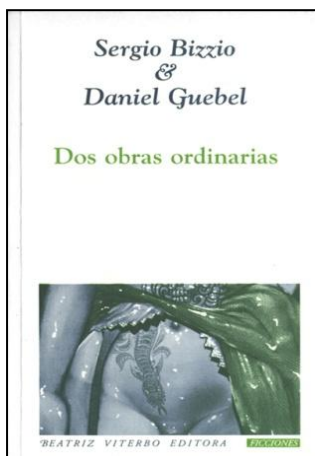
1. *Matilde* (1994)



Matilde, écrit en 1994, tire son titre de l'héroïne du roman qui entretient une relation amoureuse non partagée avec Emilio. L'amour peine à se développer dans le récit. De plus, la communication entre les deux personnages, infructueuse, crée un espace de quiproquos et d'interprétations qui guide le lecteur dans le dédale de la subjectivité de chacun des personnages. Finalement, Matilde et Emilio vivent ce roman à leur façon et y apportent leur regard sur l'autre. Les interprétations ricochent d'un personnage à l'autre, elles se répondent, chaque comportement appelant une interprétation et chaque interprétation conduisant à un nouveau comportement. Par la suite, la relation amoureuse se voit brusquement ternie par la maladie de l'ex-mari de Matilde. Celle-ci se sent investie d'un devoir moral et doit quitter le pays pour l'accompagner dans la curation. Devant cet abandon et malgré la conscience que ce qui le rattache à cette femme n'est pas de l'amour mais un sentiment de possession exacerbé, Matilde devient une obsession pour Emilio. Il ne cesse d'interpréter les derniers échanges partagés et arrive à la conclusion que l'adieu de Matilde était un adieu funèbre. Persuadé de la mort de celle-ci et anéanti par son incapacité à l'aimer de son vivant, il croit alors que Matilde alimente son obsession depuis l'au-delà en venant hanter ses pensées. Il pense qu'elle lui dicte, par le biais de l'obsession et du rêve, son désir de réparation. Il décide, afin de lui rendre hommage, de faire ériger un cénotaphe en son honneur. Pour cela il fait appel à une architecte, Dolores, qui, malgré les descriptions mineures d'Emilio, arrive à dessiner ce monument onirique. Alors, Emilio y voit la preuve que Matilde habite ce corps et il ne perçoit pas le désarroi de Dolores dont l'amour semble pourtant évident. Le retour de Matilde de son séjour français ne remet pas en question les hypothèses surréalistes d'Emilio qui ne tente pas d'interpréter la réalité en fonction de ce qu'elle est mais en fonction de ce qu'il a déjà construit. Matilde devient, dans l'imagination d'Emilio, un avatar de la vraie Matilde venue brouiller les pistes – la véritable Matilde se trouvant pour lui dans le corps de Dolores. L'incompréhension entre les deux personnages est évidente, tous deux appartenant à deux réalités différentes. Le retour de Matilde finit de

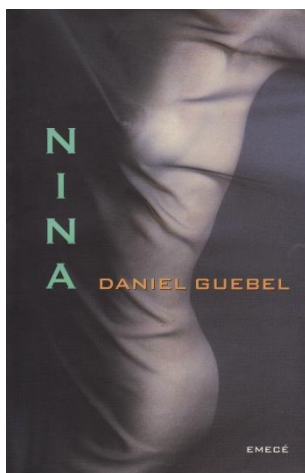
consumer Dolores qui apprend qu'Emilio est en couple. Elle décide alors de mettre fin à ses jours sur le monument comme symbole de sacrifice absolu pour Emilio qu'elle a sacralisé en imaginant que sa démarche funéraire était la preuve d'une dévotion amoureuse totale avec laquelle elle veut fusionner.

2. *Dos obras ordinarias* (Sergio Bizzio et Daniel Guebel, 1994)



Dans ce recueil de deux pièces outrancières se conjuguent scatologie et vulgarité dans des face à face surprenants entre deux gauchos attendant une prostituée dans « La china » et un chien et sa maîtresse dans « El amor ».

3. *Nina* (2000)

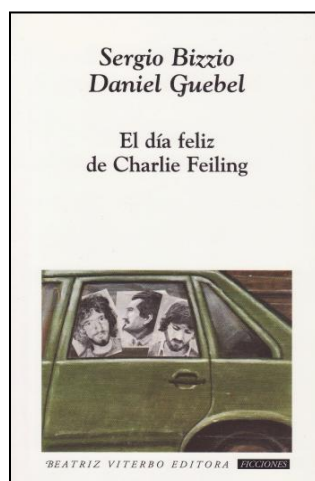


Dans *Nina*, le protagoniste, Julio Speer, argentin de classe moyen qui vit en marge de la société et replié sur lui-même, décide de fuir la vie sentimentale dissolue qu'il menait pour s'installer auprès de Selva qui, mariée, préfère mettre fin à la relation. Rapidement, Speer rencontre Nina, une danseuse, et tous deux pensent que l'autre représente ce qu'ils cherchaient. À ses côtés, Speer redécouvre l'exaltation du sentiment de liberté et Nina croit voir dans ses yeux le succès et la reconnaissance qu'elle mérite. Entre les deux personnages s'inaugure une histoire d'amour hors du commun dont le centre de gravité est la subjectivité du protagoniste, espace nourri par les questionnements incessants, les non-dits, les quiproquos et l'imagination de ce couple dont la psychologie et l'originalité nous envahissent. Finalement, Speer, indécis quant à ses sentiments, décide de mettre fin à la relation qui l'unit à Nina qui, de plus, ne lui apporte pas la liberté tant espérée. De son côté, Nina, amoureuse, déçue de se voir rejetée et fatiguée du combat mené pour garder Speer à ses côtés, se réfugie dans un amour fantasmagorique.

4. La vida por Perón (2004)

Dans *La vida por Perón* le protagoniste Alfredo apprend simultanément, le 1er juillet 1974, la mort de Juan Domingo Perón et de son père. Alfredo appartient aux jeunesses péronistes et l'organisation va immédiatement l'entourer et gérer les détails des obsèques. Au cours de la veillée funèbre, le comportement des membres de l'organisation éveille des soupçons chez Alfredo qui tente de savoir quel mystère entoure la mort de son père. Alors, le jeune homme se trouve enrôlé dans une opération politique visant à substituer le cadavre de Juan Domingo Perón par celui de Pedro Ignacio Alvarez, son père. Ce complot autour de la mort de Juan Domingo Perón, qui n'est pas sans rappeler le périple morbide d'Eva Perón, justifie dans le roman l'action des jeunes péronistes. Les membres de l'organisation tel un commando armé envahissent la maison d'Alfredo et s'immiscent dans la veillée funèbre afin de gagner la confiance de la veuve. En effet, la mission suppose le déguisement du corps ainsi que son maquillage. Alfredo est alors partagé entre offrir des funérailles digne à son père ou sacrifier la dépouille de ce dernier au nom de l'idéal péroniste afin d'assurer la survie du mouvement. Le corps devient le lieu d'une lutte politique entre péronistes et opposants. Alors qu'Alfredo est partagé entre être un bon fils pour son père ou un bon héritier pour son père spirituel et politique, il découvre que son père a été assassiné pour la cause. *La vida por Perón*, cri scandé par la foule lors des discours politiques prend alors un sens sinistre et tragique face à cette dépouille dont on a ôté la vie pour Perón. La frénésie morbide et le dédale de folie du groupuscule péroniste se poursuit avec l'exécution d'Alfredo qui, en s'opposant à ces jeunesses armées et fanatiques prêtes à tout pour sauvegarder le péronisme sans Perón, devient un ennemi de la nation.

5. *El día feliz de Charlie Feiling* (Sergio Bizzio et Daniel Guebel, 2006)

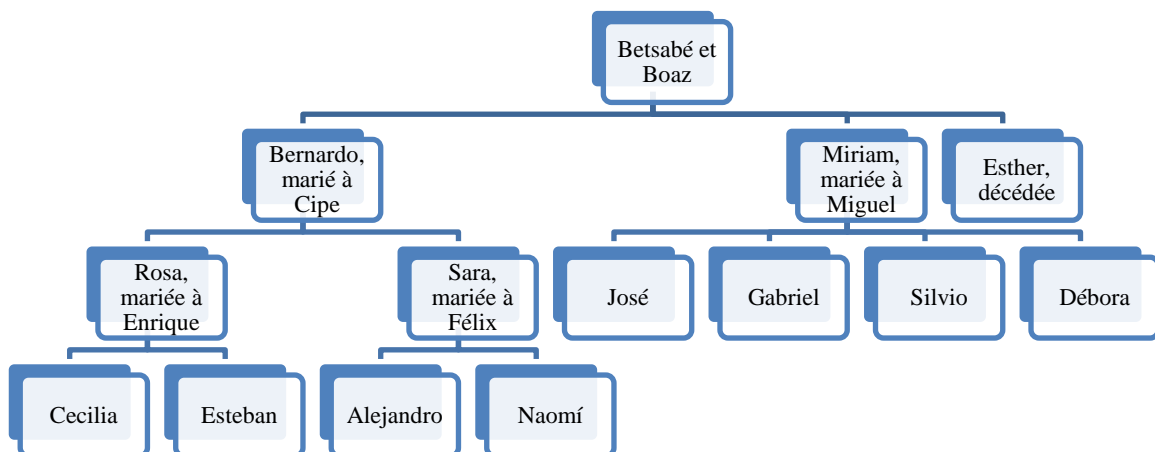


El día feliz de Charlie Feiling est un roman bref écrit en hommage à Charlie Feiling, ami commun aux deux auteurs. Charlie Feiling est un écrivain, poète et journaliste argentin né en 1961 et mort d'une leucémie en 1997. Le récit s'articule autour d'une journée que les trois amis vont partager à Villa Ramallo. Cette journée revêt un caractère particulier pour les trois auteurs puisqu'elle se voit sublimée par un soleil puissant et par l'annonce tragique de la mort prochaine de Charlie Feiling. Le récit enfantin, car tels des adolescents les trois compères n'ont de cesse de s'amuser, se teinte

d'une douce patine, témoignant du plaisir simple d'être réunis le temps d'une journée, le temps d'un récit.

6. La belleza de los difuntos ou Aniquilación (écrit en 2006, inédit)

L'*incipit* de ce roman prépare le lecteur à entrer dans un siècle d'histoire en suivant les pérégrinations d'une famille depuis l'Ukraine et la Pologne. Betsabé et Boaz ouvrent cette narration, avec leurs trois enfants : Bernardo, Miriam et Esther. Très vite Boaz succombe à la fièvre et Esther, sa sœur cadette, meurt du typhus. Bernardo devient le chef de famille, mais devant la menace d'une attaque des cosaques, tous fuient vers l'Argentine. Là, la situation ne s'améliore guère, cependant, ils sont rejoints par une autre branche de la famille arrivée d'Europe. Bernardo se marie avec sa cousine Cipe avec qui il aura deux filles : Rosa et Sara. Bernardo, qui voit sa sœur Miriam goûter avec plaisir aux joies de la maternité à l'arrivée de Rosa, décide donc de la marier à Miguel, qu'elle ne parviendra jamais à aimer.

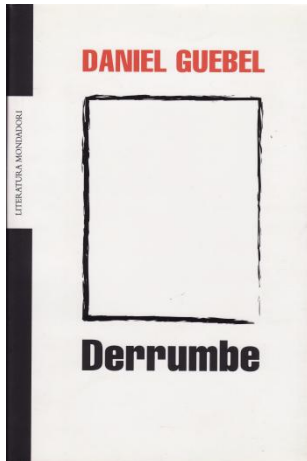


La mort s'invite par anticipation dans ce récit puisqu'on sait, dès l'*incipit*, que Bernardo et Miriam trouveront la mort au cours du roman. Les conditions de vie à l'intérieur du pays ne permettent pas la survie de la famille qui est donc obligée de quitter la province pour la ville. La ville devient le théâtre de la découverte du monde du travail moderne qui s'avère impitoyable. Résolu à ne pas profiter des gens modestes, Bernardo, communiste convaincu, passe à l'activisme en provoquant des coupures d'électricité. Surpris par un policier, il quitte la ville pour Buenos Aires avec Cipe et ses filles. Miriam et Miguel, quant à eux, décident de déménager à La Banda, puis Tucumán, avant de les rejoindre à Buenos Aires devant la perspective d'un nouvel emploi. Alors que Miguel et Bernardo s'affairent dans du travail

précaire qui ne parvient même pas à subvenir aux besoins de la famille, les femmes, qui restent au foyer, s'occupent des enfants. Rosa, l'aînée de Bernardo et Cipe, s'occupe de Betsabé, sa grand-mère malade. Les problèmes familiaux et médicaux s'accumulent : Betsabé reste malade et infirme pendant une décennie, Débora, la cadette de Miriam et Miguel, malgré un accès aux soins, décède. En 1950, Rosa se marie avec Enrique, de confession juive. L'entente entre Rosa et sa belle-mère est difficile, malgré cela, le couple donne naissance à Cecilia qui présente des problèmes de santé. De même, le cancer de l'estomac de Cipe finit par la tuer. Sara, qui a grandi seule (Bernardo s'affaire au travail, Cipe est malade, Rosa s'occupe de Betsabé malade) rencontre Félix. Le couple donne naissance à Alejandro qui souffre de troubles mentaux. Rosa et Enrique décident de quitter Buenos Aires pour New York, ils laissent Sara et Félix ainsi que Bernardo. La correspondance entre les deux familles fait état de bonnes nouvelles, cependant Rosa rentre en Argentine pour s'assurer que tout va bien. Rosa, dont la dévotion est absolue, reste pour aider Sara quand elle donne naissance au second enfant du couple, Naomí. Bernardo, veuf, préfère rester à la charge de sa famille plutôt que de se remarier et demeure ainsi chez sa sœur Miriam. Il prend position dans les affaires du couple de Sara et Félix car ce dernier est colérique et impulsif. Sara se sent dépassée par ses problèmes conjugaux, Rosa trouve un emploi à Félix dans la firme d'Enrique, qui a obtenu un bon poste, et le couple s'exile aux Etats Unis. Enrique doit gérer l'incompétence de Félix qui se sent constamment victime. Bernardo commence à présenter des ennuis de santé à cause de la nourriture trop riche que Miriam lui prépare, il rejoint donc ses filles à New York malgré ses convictions politiques anti-impérialistes. Aux USA il retrouve une grande communauté d'exilés et renoue avec l'amitié. L'agressivité de Félix et les problèmes mentaux d'Alejandro amènent les services sociaux à s'intéresser à cette famille. Alejandro doit être placé en institution, ce que sa mère refuse, et Félix est éloigné de sa famille pendant un temps. La fin du récit voit s'éteindre une génération, Miguel décède et Miriam, sa femme, meurt également, enfin Bernardo, chef de clan, s'éteint alors qu'au même moment, l'Union soviétique s'effondre. Restent alors les enfants et petits-enfants pris dans les problématiques familiales desquelles le récit ne parvient pas à s'extraire. Félix, qui désire déménager et vivre dans une maison plus grande, se fait escroquer par des promoteurs de Miami. Cependant, le désir de changer de cadre perdure, et le couple décide d'investir au Texas, dans une ville surprotégée pour retraités. Rosa, face à l'annonce du déménagement de Sara, ne cache pas son inquiétude pour Alejandro qui va donc être livré à lui-même à New York. Rosa restée à N.Y doit veiller sur Alejandro qu'elle passe voir régulièrement. Les inquiétudes sur l'état de santé de ce dernier grandissent car Alejandro se terre dans la maison. Félix et Sara vont au casino trois

fois par semaine et Félix gagne le jackpot. Alejandro, resté seul à New York est retrouvé mort dans la maison. Cet épisode sinistre clôt l'intrigue, le livre quant à lui se termine sur une énième anecdote concernant Félix.

7. Derrumbe (2007)



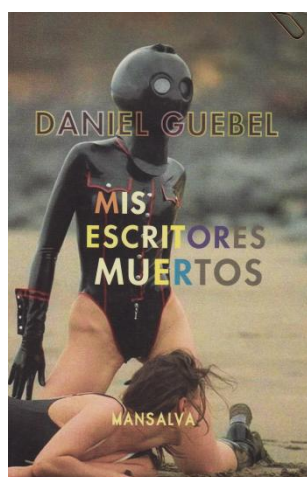
Dans *Derrumbe*, le narrateur nous dévoile ses souffrances et ses états d'âme alors qu'il se trouve en pleine séparation conjugale. La souffrance paternelle de la perte de sa fille partie vivre avec sa mère et l'absence qui en résulte contribuent à créer une impression de vide dans la vie du père dont la culpabilité redouble à chaque fois qu'il doit se séparer de sa fille pour qu'elle regagne le domicile maternel. L'écriture de cette œuvre, dont le narrateur précise qu'il en est l'auteur, tente de compenser cette culpabilité en laissant un témoignage à valeur testamentaire. Le narrateur n'a pas accès à la reconnaissance dont il ne veut pas priver sa fille. Se définissant lui-même comme un écrivain raté et comme un père intérimaire, il décide de disparaître de la vie d'Ana pour lui permettre de s'élever.

8. Los padres de Sherezade (2008)



Los Padres de Sherezade est un recueil de contes, c'est la deuxième fois que Daniel Guebel s'essaye à cette forme après la publication de *El ser querido* en 1992. Dans ce recueil, qui renferme cinq contes, Daniel Guebel propose de s'inscrire dans une tradition littéraire millénaire en l'intitulant *Los padres de Sherezade* et en proposant un conte sur la genèse des *Mille et Une Nuits* dont le titre rejoint celui du recueil. Dans *Los padres de Sherezade* se succèdent les récits de transformation, que cette dernière soit mystique comme dans « La fórmula de los jesuitas », physique, comme c'est le cas dans « El sueño de amor » ou enfin psychique, dans « El secreto de la inmortalidad ».

9. Mis escritores muertos (2009)



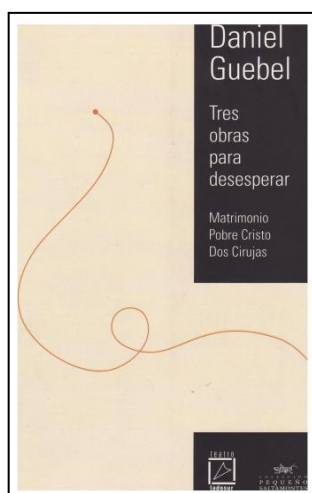
Dans *Mis escritores muertos*, le narrateur, accompagné de deux amis, Sergio Bizzio et E.M.-B, entreprend un voyage de Buenos Aires à Tandil afin de rendre hommage à l'écrivain, Jorge Di Paola, lors d'un acte officiel. Au cours de cette soirée honorifique, le narrateur, dont nous savons par ailleurs qu'il est également écrivain, rencontre une femme. Cette rencontre va donner lieu à une escapade à cinq puisque les trois personnages ont été rejoints par deux femmes. L'une d'elles profite du temps passé en voiture pour partager une légende locale, que le narrateur nous retranscrit sous le titre de la « Piedra Movediza de Tandil », pierre millénaire qui est en réalité un œuf renfermant un monstre, « el tandilito », parodie argentine du monstre du Loch Ness. Alors que le narrateur et cette femme, dont nous ignorons l'identité, entrent dans une phase de séduction, ce dernier découvre qu'elle a des pieds palmés et s' imagine qu'elle pourrait être le fameux monstre marin.

10. El caso Voynich (2009)



El Caso Voynich tisse la toile d'une enquête palpitante pour lever le voile sur le mystère du célèbre manuscrit Voynich. En effet, le manuscrit Voynich est manuscrit anonyme, illustré qui reste indéchiffré à ce jour. Sur les traces de l'auteur de ce manuscrit, le narrateur se répand en conjectures et parvient en mariant réalité et fiction à imaginer le destin de ce manuscrit et celui de ceux qui l'ont approché.

11. Tres obras para desesperar (2009)



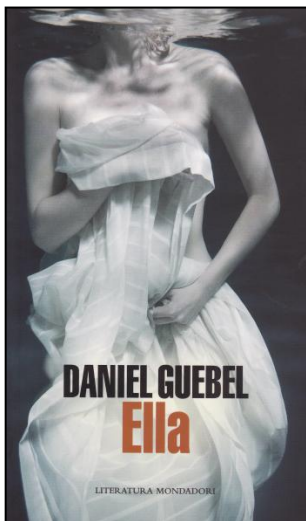
Tres obras para desesperar est un recueil de trois pièces où le jeu, délirant, se présente sous la forme de face à face. Dans « Matrimonio », un couple qui vient de se rencontrer ou qui se connaît depuis toujours questionne le temps et le pouvoir représentatif du langage. Dans « Pobre Cristo » un rat entame une

conversation avec le Christ crucifié. Enfin, dans « Dos cirujas » deux êtres, dont nous ignorons le sexe, partagent la rue.

12. *Era el cielo* (Sergio Bizzio, 2009)

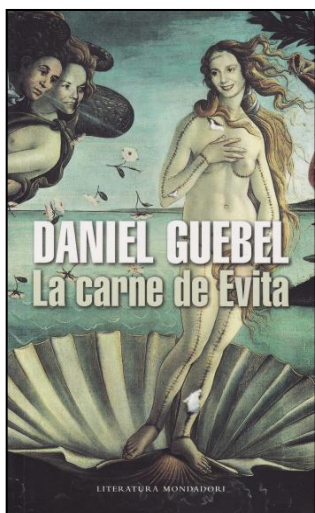
Era el cielo (2008) nous raconte la vie d'un scénariste de feuilleton télé qui vient de se réconcilier avec son épouse Diana après deux ans de séparation, mais cette réconciliation va être perturbée par un événement dramatique : le viol de cette dernière, qui ouvre la narration. Le récit s'articule en trois parties. Il s'ouvre sur un présent de narration qui se caractérise par le retour du narrateur auprès de sa femme Diana et de son fils Julián. Puis, dans une seconde partie, le récit adopte une forme rétrospective pour s'attacher à nous décrire la vie du narrateur partagée entre la souffrance de la séparation d'avec son fils, la nouvelle organisation familiale, puis la reconstruction sentimentale auprès de sa nouvelle compagne : Vera, scénariste également. Le nouveau couple que forment Vera et le narrateur se base principalement sur des relations de travail. Le narrateur, antithèse de ce personnage féminin, se compare à elle et finit par déprécier son propre travail jusqu'à se déprécier lui-même. Il mettra un terme à cette relation par peur de perdre définitivement sa femme et son fils si Diana venait à reconstruire sa vie. Enfin, la dernière partie du récit voit l'intrigue se résoudre. En effet, le narrateur rencontre par hasard l'un des agresseurs de sa femme et décide de faire justice lui-même. La filature, la traque et l'observation rythment cette partie haletante dans laquelle l'intrigue se dénoue en révélant l'identité des agresseurs, le lien qu'ils avaient avec la victime et le but de leur geste.

13. *Ella* (2010)



Ella relate la crise conjugale d'un couple sans histoire que tout prédestinait au bonheur d'une vie aseptisée. L'arrivée d'un troisième personnage, ami du couple, va installer une triangulaire amoureuse sur fond de déchirement. Le couple devient alors le théâtre de la souffrance.

14. La carne de Evita (2012)



Dans *La carne de Evita*, ouvrage dont la structure laisse le lecteur perplexe puisqu'il se compose de quatre éléments, soit deux romans brefs, une pièce de théâtre et une nouvelle, Daniel Guebel questionne et critique de nouveau, dix ans après l'écriture de *La vida por Perón*, le péronisme, ses fondements et ceux qui ont portée cette idéologie.

Dans le roman bref « La infección vanguardista », Perón depuis son exil espagnol décide de récupérer tous les objets reflétant l'identité argentine. Il charge un artiste peintre nommé Zarlanga de retrouver le bandonéon d'Anibal Troilo. Une fois cette mission accomplie, il lui demande d'imaginer un monument à la gloire du péronisme. Très vite cette demande va se transformer en la création de la ville utopique péronisme où, selon la vision du Général, la vie se conjugue entre travail et famille. Cependant, Zarlanga se sent investi d'une mission presque divine et souhaite que sa création reflète toute la grandeur du péronisme. « La infección vanguardista, un relato sobre un artista que tiene el talento de Daniel Santoro y la megalomania de Albert Speer (otro « personaje » de Guebel)⁴³⁷ ». Obsédé par son projet architectural, Zarlanga sacrifie tout à la tâche et réalise un projet incompréhensible que même la mort du général ne va pas arrêter. Quand les détracteurs de Perón s'empare du projet, son déchiffrement s'avère impossible ce qui les amène à penser que sous cette ville utopique se trouve la clé d'une stratégie visant à une guerre subversive. Le travail de l'artiste disparu jusqu'au jour où il réapparut sous la forme d'un jeu de stratégie.

Dans « Los monumentos », roman bref à la limite de l'essai politico-narrativo-journalistique, Daniel Guebel peint une fresque historique du régime péroniste à la lumière des projets architecturaux avortés. Le récit, loin de l'argentine péroniste, commence par une anecdote retraçant la réalisation d'un mausolée en l'honneur de l'impératrice Mumtaz Mahal. L'histoire de l'argentine prend alors des allures de conte oriental où se conjuguent grandeur et luxe. Quand la mort de l'empereur arrive, ce dernier demande un miroir afin de contempler l'ombre que ce mausolée projette, ombre qui, dès lors, sera le symbole de leur grandeur éternelle. À partir de cette anecdote, Daniel Guebel tente de déchiffrer le régime péroniste

⁴³⁷ BECERRA Juan José, «Una mitología marginal» [en ligne], Perfil, 27 mai 2012. Disponible sur <http://www.perfil.com/ediciones/2012/5/edicion_680/contenidos/noticia_0023.html> [consulté le 20 avril 2015].

sous un angle architectural n'omettant aucune légende ayant contribué à l'édification du mythe. Puisque c'est bien de mythe dont il s'agit finalement, le péronisme n'ayant laissé aucun monument. Ainsi, le récit révèle un caractère fortement romanesque entre intrigues, légendes et morts.

« La patria peronista » pièce de théâtre qui occupe le centre de l'ouvrage *La carne de Evita*, se structure en quatre actes. La pièce s'ouvre sur la rencontre entre un militant des jeunesses péronistes venu s'entretenir, sur demande de Juan Domingo Perón, avec le leader du mouvement pendant son exil madrilène. Ainsi s'ouvre une pièce délirante où l'humour porté par des personnages stéréotypés permet de rire d'un péronisme vieillissant et caricatural. Dans le premier acte, Pepe discute du futur du péronisme alors que des échanges houleux entre le Général et Isabel, sa seconde épouse, interrompent ce discours. Puis, Isabel, restée seule avec Pepe, se plaint de son mari et du temps qu'il passe avec la dépouille d'Eva. Dans le troisième acte, une confrontation sur fond de jalousie féminine oppose Evita, ressuscitée par les soins de López Rega, et Isabel. Cette dernière tente de découvrir où Perón cache ses fonds monétaires et comment accéder aux fonds dissimulés par Eva sur des comptes en Suisse. Enfin, dans le dernier acte, Pepe confie au Général être venu jusqu'à Madrid pour demander une réorientation de la politique péroniste, ce à quoi le Général se refuse. Perón comprend alors que Pepe est plus évitiste que péroniste et que cette jeunesse péroniste que représente Pepe n'est qu'un reflet d'une génération qui a grandi dans le mythe péroniste que la figure d'Evita incarnait. La communion avec la chair de la défunte devient donc l'apothéose finale qui se concrétise dans une extase sensuelle au son du mot « Argentina » qui acquiert une portée ambiguë : sacralisante et désacralisante.

Dans « El libro negro », Evita pousse le don d'elle-même jusqu'à se sacrifier et faire don de son corps aux plus démunis. En effet, alors qu'elle rentre le soir après une journée de travail hivernale, Evita, éprouve de la compassion pour les ouvriers qui attendent le bus dans le froid et décide de les ramener. Soir après soir, la tournée pour raccompagner les travailleurs s'organise. En contact direct avec le peuple dans tout ce qu'il a de plus vil, en confrontation avec cette masse qui était pour elle anonyme « los descamisados » et qu'elle embrassait depuis le balcon présidentiel lors des discours, Evita perd connaissance. À la merci de ces ouvriers qui vont abuser d'elle, Evita va peu à peu se sentir investie d'une nouvelle mission qui la conduira au don total de son corps à la nation.

15. El absoluto (inédit)

Ce roman, mené par une narratrice qui est aussi la descendante des héros, raconte, à l'instar d'une chronique généalogique, les péripéties de cinq générations d'hommes appartenant à une même famille. Ces cinq destins, façonnés en cinq livres, retracent les vies de Frantisek Deliuskin, Andrei Deliuskin, Esaú Deliuskin, Alexander Scriabin, et enfin Sebastián Deliuskin. Le roman répond à l'épigraphe interrogative « ¿Quién es Scriabin ? ¿Quiénes son sus antepasados ? » signée par le compositeur russe Igor Stravinsky. Cette épigraphe place d'emblée le livre dans une orbite musicale, tout autant que les dédicaces à Pablo Gianera, critique musical et littéraire (possible relecteur du manuscrit de *El absoluto*), et à Luis Mucillo, compositeur argentin de renom, né la même année que Daniel Guebel.

Le premier livre est consacré à Frantisek Deliuskin, compositeur à la recherche de l'accord parfait dont les recherches sur les variations musicales du sexe féminin vont le conduire à une remise en question artistique, au renoncement de sa soif totalisante et à la découverte d'un accord épuré. Cette nouvelle approche de la musique, dont le narrateur précise qu'elle est empreinte de sérénité, souligne la primauté de l'homme sur la forme et leur corrélation. De son premier mariage avec Jenka Roszl, juive comme Frantisek, naît Andrei que la narration va suivre après le décès de son père.

Andrei va, contrairement à son père, s'illustrer par les lettres dans ce second livre. À la bibliothèque de Riga, en 1797, Andrei va consulter les *Ejercicios espirituales* de Ignacio de Loyola et les annoter, perçant le secret d'une signification occulte et d'un contenu politique qu'il va mettre en lumière. Ces annotations, qui font beaucoup parler d'elles, sont recopiées puis acheminées au monastère de Louvain où, en 1902, Lénine viendra les consulter afin de s'inspirer du modèle religieux de croyance et de rassemblement des masses pour son parti politique. Une déception amoureuse conduira Andrei à s'engager dans la campagne napoléonienne pour la conquête de l'Égypte en 1798. Durant son voyage, il rencontrera l'égyptologue Jean-François Champollion, avec qui il décryptera des hiéroglyphes sur une pierre (possible pierre de Rosette), mais aussi Napoléon avec qui il parlera de Joséphine. De son mariage tardif avec Alicia Varmon naîtront trois enfants : Anastasio dont le destin sera commun, Elías musicien perturbé et reconnu tardivement, et enfin Esaú, grand-père de la narratrice avec qui le lecteur poursuit le récit. Andrei laisse également une œuvre littéraire, détruite lors d'un incendie à la bibliothèque d'Amsterdam en 1824. Seul *Anatomía instrumental de la praxis política* écrit par Andrei et conservé par Esaú perdurera.

Dans le troisième livre qui compose *El absoluto*, Esaú Deliuskin tente de mettre en pratique les écrits de son père, Andrei, dans *Anatomía instrumental de la praxis política*. Après une tentative d'assassinat sur l'archiduc qui échoue, Esaú se retrouve en prison. Là, il engage un bras de fer rhétorique et psychologique sur fond de politique avec le directeur de la prison. La révolution semble être pour Esaú, communiste, le but de son action politique. De la prison, il apprend qu'il va être père et cette nouvelle le bouleverse. Alors, il n'hésite pas à s'évader pour rejoindre la mère qu'il sait en danger. Des personnes, rencontrées en chemin, s'unissent bientôt à sa quête et se placent sous son leadership. Fort de cette communauté, il décide d'ériger une ville et de s'organiser dans la sédentarité qui amène son lot de problèmes, auxquels il doit se confronter en tant que figure charismatique et dominante. La dérive de son pouvoir le transforme très vite en dictateur pour s'opposer à l'anarchie qui règne dans sa ville. Capturé, torturé par les Prussiens, il sera mis à mort à l'aide d'une machine de torture inventée par son père et dissimulée dans les pages de *Anatomía instrumental de la praxis política*.

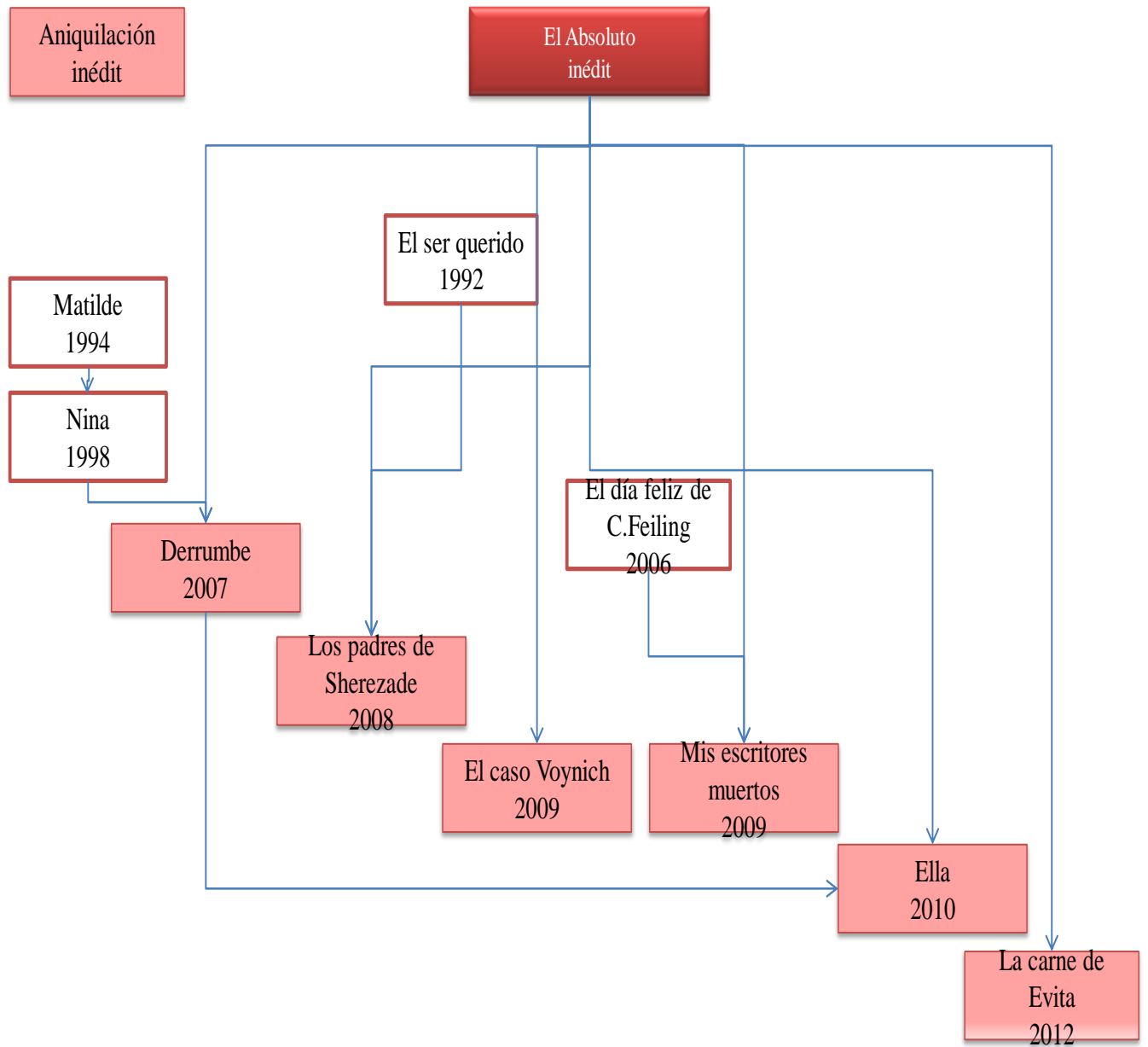
Le quatrième livre s'ouvre par l'errance de la femme d'Esaú et l'enfance d'Alexander et Sebastián, jumeaux nés de leur union. La famille, qui ne se recomposera jamais, puisque Esaú ne parviendra pas à les retrouver, éclate un peu plus lorsqu'Alexander est éloigné de sa mère et de son frère, enlevé par une garnison de militaires sur un quai de gare. Alors que Sebastián et sa mère partent pour l'Argentine, Alexander, quant à lui, reste en Russie et se retrouve sur tous les champs de bataille de la guerre russo-japonaise (1904-1905). Alexander, à peine âgé de quatre ans, est fait prisonnier par les Japonais à bord d'un bateau dont l'équipage est argentin. L'enfant, qui ne partage pas le même dialecte que l'équipage, sera rebaptisé Alexander Scriabin. En Russie, il rencontrera Madame Blavatsky, précurseur du théosophisme, qui devient sa préceptrice. Elle l'initie au pythagorisme en lui inculquant la vision totalisante du Cosmos qui repose sur le nombre. Cette doctrine qui s'applique autant aux mathématiques qu'à la géométrie, à la musique ou encore à l'astronomie trouve un écho musical particulier chez Alexander. Elle lui permet de trouver l'inspiration vers une approche mystique de la musique qui se concrétise dans la création de l'accord dit synthétique indispensable à la réalisation de son ultime projet créatif, *Le Mystère*.


Enfin, le cinquième et dernier livre clôt l'exercice spirituel, à la fois littéraire, fictionnel et historique de l'auteur. Cet ultime volet révèle le projet énonciatif de l'auteur dès l'épigraphe de Bernard Foccroulle, tiré de *La música y el nacimiento del individuo* : «El verdadero músico no es el que compone o ejecuta la música, sino más bien el que emplea la

razón para comprender las leyes de la música y, a través de ella, el orden del mundo ». La narratrice nous fait le récit de la vie de son père, frère d'Alexander et également compositeur. La musique se vit dans ce dernier opus puisqu'il insiste sur le lien surnaturel et de nature musicale qui relie les deux compositeurs. La mort d'Alexander et la fin du récit, digne d'un conte métaphysique, préfigurent le début d'une recherche obsédante autour du *Mystère* et marquent les générations futures du sceau infini de la généalogie que la narratrice relaie par ce récit couvrant près d'un siècle d'histoire.

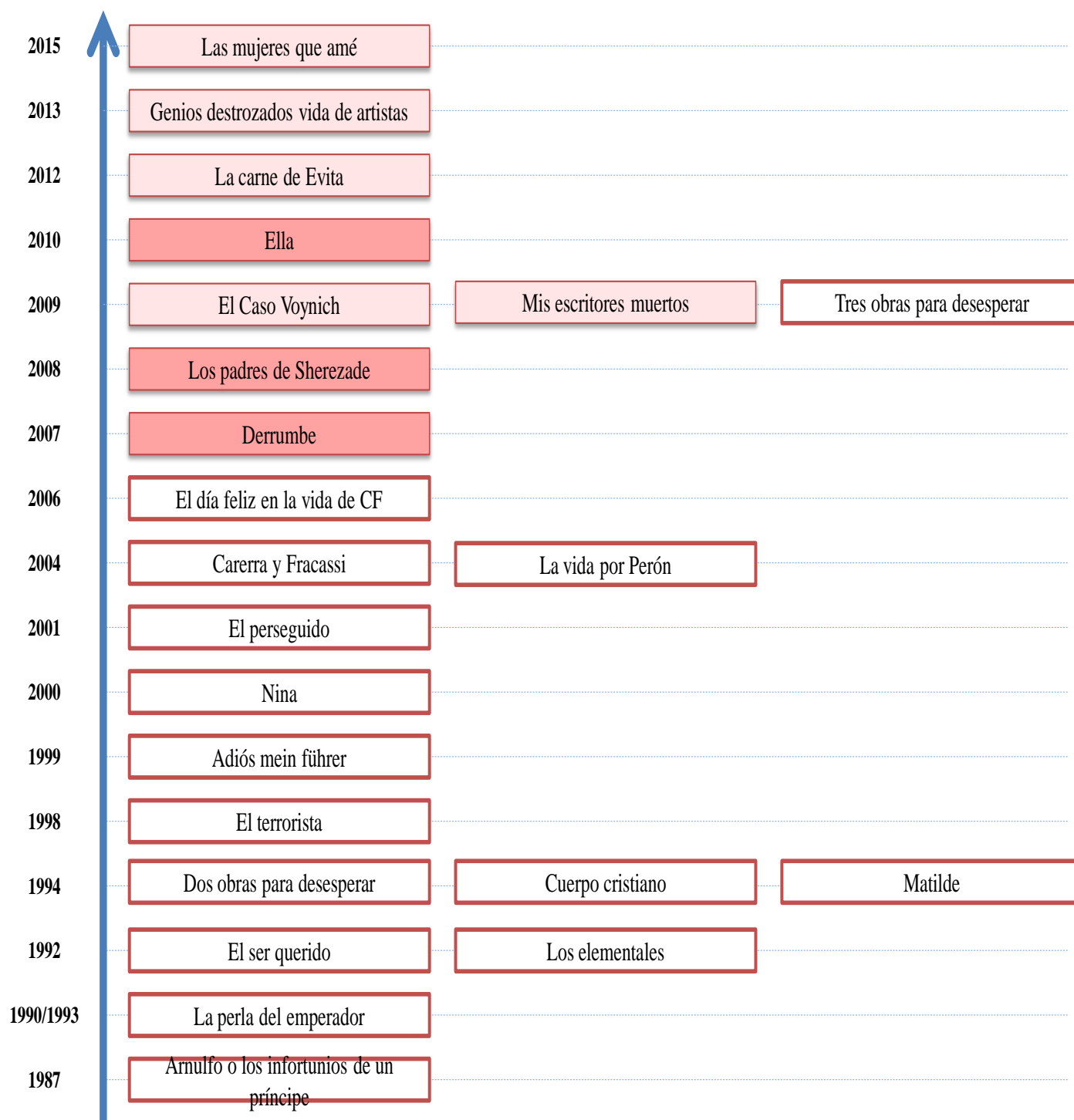
B. ANNEXE 2 : ARBORESCENCE À PARTIR DE EL ABSOLUTO AVEC RAMIFICATIONS GÉNÉRIQUES OU THÉMATIQUES

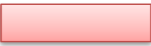
Arborescence à partir de *El Absoluto*



 Ouvrage faisant partie de l'arborescence autour de *El absoluto*

C. ANNEXE 3 : APPROCHE CHRONOLOGIQUE DE L'ŒUVRE DE DANIEL GUEBEL



 Ouvrage faisant partie de l'arborescence autour de *El absoluto*

D. ANNEXE 4 : APPROCHE GÉNÉRIQUE DE L'ŒUVRE DE DANIEL GUEBEL

Roman	Nouvelle	Théâtre
2015: Las mujeres que amé		
	2013: Genios destrozados vida de artistas	
	2012: La carne de Evita	
2010: Ella		
2009: El caso Voynich 2009: Mis escritores muertos		2009: Tres obras para desesperar
	2008: Los padres de Sherezade	
2007: Derrumbe		
2006: El día feliz en la vida de C.Feiling, en collaboration avec Sergio Bizzio		
2004-2005: Carrera y Fracassi 2004: La vida por Perón		
2001: El perseguido		
2000: Nina		
		1999: Adiós mein führer
1998: El terrorista		
1994: Cuerpo cristiano 1994: Matilde		1994: Dos obras ordinarias, en collaboration avec Sergio Bizzio
1992: Los elementales	1992: El ser querido	
1990-1993: La perla del emperador		
1987: Arnulfo o los infortunios de un príncipe		

E. ANNEXE 5 : GUEBEL DANIEL, «DE CÓMO GANAR PREMIOS» [EN LIGNE], PERFIL, 30 OCTOBRE 2006. DISPONIBLE SUR <[HTTP://WWW.PERFIL.COM/CONTENIDOS/2006/10/30/NOTICIA_0036.HTML](http://www.perfil.com/contenidos/2006/10/30/noticia_0036.html)> [CONSULTÉ LE 23 AVRIL 2015]

Desde que dejé de ganar premios literarios –esto ocurrió a inicios de la década del 90, debut y despedida–, casi prescindí de mandar mis novelas a los concursos. Mi opinión al respecto se reducía a esto: los premios son meras operaciones de marketing, mediante las cuales empresas e instituciones se premian a sí mismas eligiendo en el océano del mercado los productos o personas que mejor los representan. Es decir, no la literatura misma sino su simulacro, su representación social más conveniente. El hecho de que ya no ganara premios, cuando en mis comienzos se me auguraba una carrera esplendorosamente premiable, estaba en directa relación con el progreso de mi propia escritura en los términos en que yo –y no el mercado o cualquier imaginario de mercado– me lo planteara. Cuanto mejor un escritor, peores sus perspectivas.

Sin embargo, una temporada de pasajeras dificultades financieras disolvió mi resistencia: pensé que por una vez, tal vez, los libros que estoy escribiendo para el mejor de los futuros podrían ser apreciados en este triste presente. Y mandé un original y firmé con seudónimo de mujer, ya que en el Premio Clarín ganan casi siempre mujeres, y el 75 por ciento de las lectoras son mujeres y dos de los tres miembros del jurado son hombres a los que les gustan las mujeres.

Meses más tarde, mi seudónimo y el título de mi libro aparecieron en la lista de finalistas del diario. De inmediato, me convencí de que sería el ganador: desde ya, mi novela es extraordinaria. Mi único riesgo era que tuviese la desdicha de enfrentar a un autor inédito o a un alumno de taller literario, especies ambas que son usuales fabricantes de convencionales libros que las empresas e instituciones premian para demostrar que dan oportunidad a los nuevos talentos. Dicho todo esto no en desmedro de la ecuanimidad de los jurados sino en justipreciación del peso de las marcas. En fin.

Veinticuatro horas antes de la entrega del premio, mis certezas se habían disipado. No me compré el saco de lino que me había prometido, y de hecho me puse una camisa blanca, que rebota la luz: yo no era para cámaras y flashes. De todos modos, como mi hija iba a ver la transmisión por TN en la casa de los abuelos, le prometí que le iba a llevar el premio,

mientras pensaba qué clase de medalla resplandeciente y llena de rubíes falsos podía comprarle en alguna parte. Mientras no sepa leer, esos pequeños trucos valen.

El evento era en el gran salón del MALBA, el non plus ultra de lo que debe ser. A la media hora de llegar, ya me habían adelantado el nombre presunto de la ganadora: autora inédita, vive en el extranjero. Casi lo de siempre. Sin embargo, me quedaba un cierto resquicio para la duda: no es inusual que en los certámenes se tiren apellidos falsos para proteger al triunfador. De todos modos, como la celebración apuntaba a larga, me fui al bar del lugar, dispuesto a seguir la transmisión por TN y a entonarme para enfrentar lo que viniera. ¿Tres, cuatro copas de champagne, mas una copita de vino? Ni las sentí. Primero desfilaron por la pantalla los ganadores de las emisiones anteriores, después cantó Mercedes Sosa y después se anunció que la revista *Ñ* iba a otorgar un premio a la trayectoria: me decidí a adivinar, un pequeño juego. Si acertaba el nombre de este ganador, el premio de novela era mío. Yo había visto a Fogwill recorrer el lugar, vestido con un traje de lino blanco impecable, y lo había visto aparecer en la tapa de *Ñ*, en una nota muy polémica, hablando en su mejor y peor estilo; eso lo volvía un serio candidato. Cuando el locutor dijo: «Es una personalidad...», yo completé «controvertida y carismática», pero el locutor agregó: «muy querida y respetada por todos». Entonces me adelanté: «Roberto Fontanarrosa». El locutor dijo ídem. ¡Había ganado el premio!

Luego de esa entrega, según mis cálculos, aún faltaría una hora. No prestaba más que una atención incidental. Conversaba con una editora. En la pantalla seguían hablando. De pronto, los hechos se precipitaron. En medio de una frase, escucho que el locutor dice: «...el premio es para Aniquilación, de Daniel Guebel». ¡Era obvio! ¡Habían inventado el nombre de una ganadora para que mi apellido resplandeciera en el final! Voy volando hacia la sala, abro la puerta, la gente gira hacia mí, me empiezan a saludar, a aplaudir, a abrazar y besar. El mismo fenómeno que me parece detestable en la entrega de los Oscar y los Martín Fierro ahora asume un carácter delicioso, reivindicatorio, festivo. ¿Cómo podía ser de otra manera? Subo al estrado, abrazo a Eduardo Belgrano Rawson, le doy un beso a Rosa Montero, saludo íntimamente a José Saramago y le prometo in mente leer todas sus novelas. Me derrito de afecto universal. Me entregan una cajita negra y me piden que la abra y la muestre a cámaras: ahí adentro brilla algo. Me indican una tarima con dos micrófonos, y hablo. Hago lo que corresponde: primero, el acto de amor y agradecimiento. Dedico el premio a mi hija y a su madre, lo dedico a mi familia. Después les agradezco al jurado, al jurado de preselección, a

los presentes, y lo dedico a la memoria de un gran escritor, saludo y una promotora me lleva suavemente al costado, como se lleva a los ancianos, a los molestos y a las celebridades, donde me entrevistará la prensa. Todo parece un poco breve y no entiendo por qué no me dan ahí mismo la estatuilla con el hombrecito que sopla un clarín –un toque de atención para la solución argentina de los problemas argentinos. Bajo, me llevan a una sala lateral.

Hay un camarógrafo y una periodista que está encendiendo su micrófono. Me dice: «Felicitaciones. ¿Cómo te sentís habiendo obtenido la segunda mención?». «¿Cómo?», le digo. «¿Qué decís, nena? ¡Yo gané el premio!». «No», me dice, «fijate en la plaqueta». Abro la cajita azul. Efectivamente. «Bueno», me dice la periodista, «Es muy importante. Hagamos la nota». «No, por favor... Es un bochorno. No lo puedo creer. ¡Creí que había ganado, agradecí el premio, lo dediqué. Es una pesadilla, una cámara oculta del programa de Tinelli!» Me voy, la dejo con el micrófono encendido. El papelón es universal, me voy disgregando mientras avanzo hacia el hall del MALBA: la gente se va a reír de mí, ya se está riendo. ¿Cómo pude pensar...? Soy un farsante, un impostor patético, vi las luces y entré a una fiesta que nunca me estuvo destinada. En las pantallas se ve a la ganadora, que sonrío y agradece y dice que es muy tímida...

Llego al hall, todos me saludan y felicitan. No entiendo. ¡Me ganó una escritora inédita, quince años menor que yo, justo cuando creía...! Empieza a sonar mi celular. Es mi hija. Su vocecita tiembla de alegría. Me dice que me vio en televisión y que gané el premio que le había prometido, y yo le digo que es suyo, sólo suyo, el premio que fui a buscar para ella, y ella me pregunta si se lo voy a regalar, y yo le digo que sí, es para que lo tenga en el cuarto de su casa. «¿Viste qué linda la cajita negra donde está la medalla, el premio?», le digo.

Entonces me dice: «Es azul, papá». «Es cierto, es azul.» Y veo que el azul de la caja es un azul de una belleza inesperada, que se eleva por encima de todos los simulacros. Ana me pregunta si mañana puede llevar el premio para mostrárselo a sus amiguitos de jardín, y yo le digo que sí, todos los días que quiera, durante toda la vida.

CRONICA INTIMA DE LA ENTREGA DEL PREMIO CLARIN DE NOVELA

De cómo ganar premios

Daniel Guebel es escritor y periodista, y en la actualidad edita el suplemento de Espectáculos de PERFIL. Nació en Buenos Aires en 1956, y publicó, entre otras, las novelas "La perla del emperador", "Matilde", "Nina", "El perseguido", "La vida por Perón" y "Carrera y Fracassi". En

1990 obtuvo el Premio Emecé de novela y el segundo Premio Municipal de Literatura. Desde entonces no recibió más galardones y descreía de los certámenes literarios. La semana pasada se sorprendió al enterarse de que era uno de los diez finalistas del Premio Clarín. Y todo cambió.

DANIEL GUEBEL
 desde que dejé de ganar premios literarios -esto ocurrió a inicios de la década del 90, debut y despedida-, casi prescindí de mandar mis novelas a los concursos. Mi opinión al respecto se reducía a esto: los premios son meras operaciones de marketing, mediante las cuales empresas e instituciones se premian a sí mismas eligiendo en el océano del mercado los productos o personas que mejor los representan. Es decir, no la literatura misma sino su simulacro, su representación social más conveniente. El hecho de que ya no ganara premios, cuando en mis comienzos se me auguraba una carrera esplendorosamente premiable, estaba en directa relación con el progreso de mi

De inmediato me convencí de que sería el ganador: mi novela era extraordinaria.



AMOR FILIAL. El escritor junto a su hija Ana, que siguió la transmisión desde la casa de sus abuelos.

des, donde me entrevistará la prensa. Todo parece un poco breve y no entiendo por qué no me dan ahí mismo la estatuilla con el hombrécito que sopla un clarín -un toque de atención para la solución argentina de los problemas argentinos. Bajo, me llevan a una sala lateral. Hay un camarógrafo y una periodista que está encendiendo su micrófono. Me dice: "Felicitaciones. ¿Cómo te sentís habiendo obtenido la segunda mención?". "¿Cómo?", le digo. "¿Qué decís, nena? ¡Yo gané el premio!". "No", me dice, "fijate en la plaqueta". Abro la cajita azul. Efectivamente. "Bueno", me dice la periodista, "Es muy importante. Hagamos la nota". "No, por favor... Es un bochorno. No lo puedo creer. ¡Creí que había ganado, agradecí el premio, lo dediqué. Es una pesadilla, una cámara oculta del programa de

Soy un impostor, vi las luces y entré a una fiesta que nunca me estuvo destinada.

propia escritura en los términos en que yo –y no el mercado o cualquier imaginario de mercado– me lo planteara. Cuanto mejor un escritor, peores sus perspectivas.

Sin embargo, una temporada de pasajeras dificultades financieras disolvió mi resistencia: pensé que por una vez, tal vez, los libros que estoy escribiendo para el mejor de los futuros podrían ser apreciados en este triste presente. Y mandé un original y firmé con seudónimo de mujer, ya que en el Premio Clarín ganan casi siempre mujeres, y el 75 por ciento de las lectoras son mujeres y dos de los tres miembros del jurado son hombres a los que les gustan las mujeres.

Meses más tarde, mi seudónimo y el título de mi libro aparecieron en la lista de finalistas del diario. De inmediato, me convencí de que sería el ganador: desde ya, mi novela es extraordinaria. Mi único riesgo era que tuviese la desdicha de enfrentar a un autor inédito o a un alumno de taller literario, especies ambas que son usuales fabricantes de convencionales libros que las empresas e instituciones premian para demostrar que dan oportunidad a los nuevos talentos. Dicho todo esto no en desmedro de la ecuanimidad de los jurados sino en justipre-

ciación del peso de las marcas. En fin.

Veinticuatro horas antes de la entrega del premio, mis certezas se habían disipado. No me compré el saco de lino que me había prometido, y de hecho me puse una camisa blanca, que rebota la luz: yo no era para cámaras y flashes. De todos modos, como mi hija iba a ver la transmisión por TN en la casa de los abuelos, le prometí que le iba a llevar el premio, mientras pensaba qué clase de medalla resplandeciente y llena de rubíes falsos podía comprarle en alguna parte. Mientras no sepa leer, esos pequeños trucos valen.

El evento era en el gran salón del MALBA, el *non plus ultra* de lo que debe ser. A la media hora de llegar, ya me habían adelantado el nombre presunto de la ganadora: autora inédita, vive en el extranjero. Casi lo de siempre. Sin embargo, me quedaba un cierto resquicio para la duda: no es inusual que en los certámenes se tiren apellidos falsos para proteger al triunfador. De todos modos, como la celebración apuntaba a larga, me fui al bar del lugar; dispuesto a seguir la transmisión por TN y a entonarme para enfrentar lo que viniera. ¿Tres, cuatro copas de champagne, mas una copita de vino? Ni las sentí. Primero desfilaron por la pantalla los

ganadores de las emisiones anteriores, después cantó Mercedes Sosa y después se anunció que la revista *N* iba a otorgar un premio a la trayectoria: me decidí a adivinar, un pequeño juego. Si acertaba el nombre de este ganador, el premio de novela era mío. Yo había visto a Fogwill recorrer el lugar; vestido con un traje de lino blanco impecable, y lo había visto aparecer en la tapa de *N*, en una nota muy polémica, hablando en su mejor y peor estilo; eso lo volvía

“No es inusual que se tiren apellidos falsos para proteger al triunfador.”

un serio candidato. Cuando el locutor dijo: “Es una personalidad...”, yo completé “controvertida y carismática”, pero el locutor agregó: “muy querida y respetada por todos”. Entonces me adelanté: “Roberto Fontanarrosa”. El locutor dijo ídem. ¡Había ganado el premio!

Luego de esa entrega, según mis cálculos, aún faltaría una hora. No prestaba más que una atención incidental. Conversaba con una editora. En la pantalla seguían hablando. De

pronto, los hechos se precipitaron. En medio de una frase, escucho que el locutor dice: “... el premio es para *Aniquilación*, de Daniel Guebel”. ¡Era obvio! ¡Habían inventado el nombre de una ganadora para que mi apellido resplandeciera en el final! Voy volando hacia la sala, abro la puerta, la gente gira hacia mí, me empiezan a saludar, a aplaudir, a abrazar y besar. El mismo fenómeno que me parece detestable en la entrega de los Oscar y los Martín Fierro ahora asume un carácter delicioso, reivindicatorio, festivo. ¿Cómo podía ser de otra manera? Subo al estrado, abrazo a Eduardo Belgrano Rawson, le doy un beso a Rosa Montero, saludo íntimamente a José Saramago y le prometo *in mente* leer todas sus novelas. Me derrito de afecto universal. Me entregan una cajita negra y me piden que la abra y la muestre a cámaras: ahí adentro brilla algo. Me indican una tarima con dos micrófonos, y hablo. Hago lo que corresponde: primero, el acto de amor y agradecimiento. Dedico el premio a mi hija y a su madre, lo dedico a mi familia. Después les agradezco al jurado, al jurado de preselección, a los presentes, y lo dedico a la memoria de un gran escritor, saludo y una promotora me lleva suavemente al costado, como se lleva a los ancianos, a los molestos y a las celebra-

Tinelli!” Me voy, la dejo con el micrófono encendido. El papelón es universal, me voy disgregando mientras avanzo hacia el hall del MALBA: la gente se va a reír de mí, ya se está riendo. ¿Cómo pude pensar...? Soy un farsante, un impostor patético, vi las luces y entré a una fiesta que nunca me estuvo destinada. En las pantallas se ve a la ganadora, que sonríe y agradece y dice que es muy tímida...

Llego al hall, todos me saludan y felicitan. No entiendo. ¡Me ganó una escritora inédita, quince años menor que yo, justo cuando creía...! Empieza a sonar mi celular. Es mi hija. Su vocecita tiembla de alegría. Me dice que me vio en televisión y que ganó el premio que le había prometido, y yo le digo que es suyo, sólo suyo, el premio que fui a buscar para ella, y ella me pregunta si se lo voy a regalar, y yo le digo que sí, es para que lo tenga en el cuarto de su casa. “¿Viste qué linda la cajita negra donde está la medalla, el premio?”, le digo. Entonces me dice: “Es azul, papá”. “Es cierto, es azul.” Y veo que el azul de la caja es un azul de una belleza inesperada, que se eleva por encima de todos los simulacros. Ana me pregunta si mañana puede llevar el premio para mostrárselo a sus amiguitos de jardín, y yo le digo que sí, todos los días que quiera, durante toda la vida. ■

F. ANNEXE 6 : GUEBEL DANIEL, « HUMO », DANS BUENOS AIRES, LA CIUDAD COMO UN PLANO, LA BESTIA EQUILÁTERA, 2010, P. 117-127.

Pertenezco a una familia compuesta por grandes fumadores. Una de las primeras actividades que arruinó los fines de semana de mi infancia era la visita dominical al domicilio de un pariente lejano que debido a sus excesos tabacales había sufrido primero una embolia y luego una trombosis, a consecuencia de la que debieron amputarle una pierna. En verano o en invierno, después de cada almuerzo siempre idéntico —ravioles con tuco o milanesa con papas fritas, Refrescola y soda—, nos subí amos al rastrojero y, tras abandonar la Capital, recorriamos el paisaje deprimente y en declive de los suburbios provincianos, y cuando parecíamos a punto de caer del mundo entrábamos en Villa Maipú. Allí, después de atravesar los descampados —basura encendiéndose en los matorrales, perros persiguiendo ratas —, llegábamos a lo de tío Humberto, que por supuesto nos esperaba en el palier de su horrible casa, fumando de lo más tranquilo a bordo de su silla de ruedas. Recuerdo la repugnancia que me producía ser alzado en brazos por ese mutilado que me echaba encima los miasmas pútridos de su aliento tabacal. Yo pataleaba al borde del vómito, y el miserable, aunque me detestaba, buscaba siempre —ansiosamente— ese contacto, quería abrazarme para provocar mi asco, y una vez conseguido, lo exasperaba estampándome una serie de besos babeantes a los que por supuesto yo me resistía con manos y piernas, resistencia que escandalizaba a los presentes. "Pero ¿cómo? ¿No vas a darle un beso al tío que te quiere tanto, él, que siempre pregunta por vos?" Convencidos de que mi integridad física, la tersura de mi piel y mi temprana edad obraban como bálsamo milagroso, se negaban a comprender cómo privaba de aquel consuelo a esa mala bestia y prácticamente me forzaban a apretar los labios contra su frente grasienta y sus mejillas sucias: sometidos a los dictados de la apariencia de corrección, eran ciegos a su lascivo frotarme contra el vello húmedo que brotaba como yuyo de sus pectorales fofos y se escapaba de su camiseta musculosa. La escena solo era interrumpida por la intervención de mi abuelo materno, Santiago, que en algún momento sustraía del peligro diciendo algo así como «Bueno, basta, tampoco se puede forzar a las criaturas».

Mi abuelo Santiago. A partir de los diez años había fumado entre dos y tres paquetes de cigarrillos por día, a los treinta años ya tenía dedos y bigote amarillos por la nicotina. Sin embargo, por la adoración que le tenía, jamás tomé estos rasgos de su vicio en su connotación negativa, sino como un detalle colorido. Mi abuelo era alegre y cariñoso y para mí su aliento olía a perfume, a la sopa que preparaba mi abuela, a las manzanas que partía por el medio

usando la sola fuerza de sus manos, mediante un giro que resumía el arte de la magia. Mi abuelo tenía una marroquinería a una cuadra de la Plaza San Martín, aunque antes había sido obrero de la construcción, y toda su vida trabajó como un burro para que sus descendientes no se vieran condenados a experimentar las miserias de la existencia. Alegre, feliz y ateo, Santiago solo creía en sus hijos y sus nietos y en la dicha que se derramaría sobre la humanidad cuando llegara el socialismo, y era relativamente joven cuando se le declaró un cáncer de pulmón. En aquellas épocas todo tenía un ritmo más lento y hasta su metástasis esperó lo suyo para prosperar. Eran tiempos, también, en que los médicos no se sentían obligados a comunicarle a su paciente la naturaleza del mal que habría de aniquilarlo, sobre todo cuando el médico pertenecía a la propia familia, como era el caso. Fue un primo de mi madre, Beto, clínico y neurocirujano, quien decidió atenderlo prescindiendo de nombrarle aquello que lo aquejaba. Mi abuelo tampoco pidió detalles: su sobrino sabía lo que hacía, era una luminaria provincial, los pacientes hacían cola en la puerta de su consultorio de Villa Bosch...

Beto diseñó un tratamiento real para demorar el avance de la enfermedad y atenuar sus efectos, y otro aparente, hecho a base de placebos, destinado a disimular la gravedad de su estado. Y como no podía encarar este doble tratamiento sin acuerdo de la parte de la familia encargada de resolver las cuestiones prácticas, organizó una pequeña reunión cumbre en la que incluyó a los tres hijos de Santiago (mi madre Cuki, mi tío Raulito y mi tía Débora) y a mi padre, pero se excluyó, en lo que entonces se supuso una muestra de delicadeza, a mi abuela Margarita. Desde luego, todo habría resultado más fácil si hubieran decidido comunicarle la gravedad de la situación, pero Margarita estaba tan apegada a su marido, era tan dependiente de él, estaba, en resumidas cuentas, tan enamorada, que carecía de la entereza necesaria para afrontar la pantomima que representaríamos. Decididos a que mi abuelo viviese sus últimos días sin saber que se estaba muriendo, la sustrajimos también a ella del conocimiento de esa verdad, lo que solo sirvió para complicar las funciones atinentes a la representación. En el fondo, resultaba bastante fácil engañar a Santiago —o pretender que lo engañábamos—, ya que estaba en cama, con toda su atención puesta en la lucha contra la intensidad creciente de los dolores. En cambio, mi abuela, tan lúcida y activa como siempre, observaba día tras día cómo la salud de su marido iba empeorando. Frente a ese panorama, más que nuestras palabras, era su propia ilusión lo que mejor la engañaba. "Tal vez —nos decía— la recaída de hoy es un respiro que se toma el organismo de papá antes de asimilar bien la medicación". Por supuesto, todos asentíamos.

Así, mientras una legión de células enloquecidas proliferaba a ritmo de marcha militar dentro de los pulmones de mi abuelo, Beto dispensaba la exacta cuota de optimismo, maníaco que requiere un paciente terminal, decretando la conveniencia de recibir masajes, baños de vapor, inyecciones de suero, fricciones con crema de menta y eucaliptus. Y si mi abuelo tosía para demostrarle que pese a los remedios su capacidad respiratoria seguía disminuyendo, su sobrino, luego de apoyar el estetoscopio en su pecho y palparle con detención distintos segmentos del aparato digestivo, alegaba que esos esfuerzos eran perjudiciales y que mi abuelo solo debía descansar, dormir unas buenas siestas y tragar a diario una cucharada de aceite de bacalao y tres del extracto de carne enlatado Armour Swift.

Después de cada visita de Beto, el ambiente en la casa mejoraba durante algunas horas. Y cuando un nuevo acceso volvía a denunciar lo endeble del simulacro, aparecíamos nosotros: aliviábamos las dudas de mi abuela; modificábamos la elevación del respaldo de la cama ortopédica, ahuecábamos almohadas. Por supuesto, aunque multiplicáramos por cien o mil nuestro despliegue, nunca llegamos a saber si, pese a todo, mi abuelo había accedido a la verdad sobre su estado y a aceptar las consecuencias de esa revelación y, para no afectarnos con la lección de su estoicismo sobrehumano, decidió a su vez ofrecernos el espectáculo de una inocencia falsa, o si, efectivamente, habíamos resultado convincentes al punto de que contra toda evidencia siguió hasta el fin apostando a sus posibilidades de salvación. Lo más probable es que se tratara de lo segundo, porque aún era lo bastante joven como para desear seguir vivo. Y lo mismo terminaba ocurriendo con Margarita: ella era la mejor prueba de que son pocos los elementos necesarios para que alguien se sostenga en la fe. Aún más: en esos días tristes mi abuela había conseguido un inesperado consuelo, casi una ración de dicha suplementaria, porque ahora tenía a su esposo a su entera disposición, sin interrupciones ni distracciones, entregado a sus cuidados. Que obtenía de ese estado en que él se hallaba, es algo que ignoro. Probablemente, el simple hecho de su proximidad implicaba para ella un disfrute particular, parecido al que sienten algunos animales cuando descansan a la sombra, sin saber si el perfume que la fronda exhala corresponde al conjuro de una flor exquisita o a los restos de un cadáver en el último estadio de putrefacción. Como fuera, a eso se sumaba la presencia del resto de la familia, que circulaba por los pasillos y los cuartos. Las mujeres hacían oír el ruido de las sartenes mientras el aroma de las frituras se elevaba al cielo, los hombres hablaban o salían al patio descubierto para fumar un cigarrillo. Se leían los diarios, se escuchaba la radio, se conversaba sobre los romances de los artistas de la televisión.

Claro que aquello no podía durar infinitamente; nos empezábamos a sentir desgastados por la exigencia de sostener la representación. Mi abuelo ya pasaba las horas sumido en la narcolepsia, y Margarita, por mucho que quisiera creer, no podía dejar de darse cuenta de que su marido empeoraba. Cada visita de Beto era entonces ocasión para que ella expresara sus dudas, sus temores, sus solicitudes de nuevos tratamientos... Beto sabía que el simple hecho de la aparición de otro médico, para no hablar de la internación en un hospital, bastara para desarmar nuestra trama de mentiras, por lo que descartaba cada propuesta de mi abuela recurriendo a sus artimañas de sobrino favorito. Pero ella no podía contenerse. A veces le gritaba, amenazaba con llamar a cualquier otra eminencia de esas que brotaban como hierba mala debajo de cada baldosa de aquel barrio perdido, y si no eran médicos diplomados serían curanderos, brujas, manosantas. Solo la tarea conjunta conseguía calmarla durante un rato. Después mi abuela comenzaba a llorar, un llanto entrecortado y bajito para no despertar a mi abuelo. La luz de la luna caía como un cachetazo sobre los techos de la casa del moribundo.

Cuando apenas faltaban horas para que se produjera el desenlace, Beto y el resto nos reunimos a analizar la situación y evaluar los pasos a seguir. Entonces, nos dimos cuenta de algo que debía habérsenos hecho evidente desde el primer instante: que nuestro plan de ocultamiento había cubierto todos los aspectos relativos al fin de mi abuelo, pero no contempló la necesidad de enfrentar con los hechos infalibles a mi abuela. ¿Quién se lo decía, ahora? ¿Quién le susurraba al oído que su marido estaba por morir? ¿Quién se atrevía a sugerirle siquiera que empezara a despedirse? Lo que se había pensado bajo la figura de la máxima protección y el cuidado, un esquema de benevolencia, ahora presentaba su nueva faz sórdida: la brutalidad de una comunicación inesperada. Podíamos imaginar, incluso, que, así como Santiago, tal vez Margarita también lo había sabido todo casi desde el principio, y que también ella había hecho su propio esfuerzo para que, al mismo tiempo en que se formulaba la mentira, esa formulación, que contenía en su seno la tibieza de una esperanza, fuera capaz de albergarla y alimentarla, de darle lugar para que se produjera. Pero como ciertamente ese milagro no había ocurrido, como de alguna forma Margarita terminó por creer en la curación cuando ya no se podía seguir manteniendo vivo a su marido, había que encontrar un método para que el tránsito de Santiago hacia la muerte no fuera acompañado además por el reproche y la recriminación. La concepción del plan había sido descuidada. Ahora, debíamos evitar que además fuera cruel. Por lo pronto, como ni siquiera Beto se animaba a enfrentarla con la verdad, le prescribió un sedante que la dejara inconsciente durante unas horas. Después de eso, los mayores tuvieron una reunión, al cabo de la cual mi padre se me arrimó y me dijo:

—A vos que te gusta escribir, ahora vas a copiar lo que voy a dictarte. ¿Conocés la letra de tu abuelo?

Yo dije que sí

—Trató de imitarla lo mejor posible.

Tomé la lapicera que me tendía, y transcribí su dictado:

No quiero que se culpe a nadie pero ya no soporto tanto dolor. Les pido que me perdonen. Adiós.

Los amo a todos,

Santiago

Una vez que terminé, mi padre tomó la hoja de papel, la arrugó un poco y le echó encima un chorro de agua. Después se puso a los pies de la cama donde mi abuelo comenzaba con los estertores. Beto entró en el cuarto, también mi tío Germán, y entre los tres alzaron a Santiago, lo llevaron al cuarto de las herramientas, y después de atarle al cuello una soga resistente que unieron al caño de hierro forjado donde se colgaban las bicicletas, lo izaron. Por un momento la escena me hizo acordar de los actos escolares, cuando se eleva el pabellón nacional. Claro que, laxo como estaba, mi abuelo no flameó ni por un segundo. De hecho las vértebras cervicales se le quebraron con el primer tirón. Lo dejaron colgando y de algún modo prendieron sobre su pecho la carta falsificada. No es cierto que al pie de los ahorcados crecen las mandrágoras; tal vez eso sea porque bajo los pies de mi abuelo había piso de cemento.

Después de cometido el crimen piadoso, despertamos a la abuela.

La noche de velorio fue larga y crispante. Nadie soportaba los lamentos de las mujeres. Todo siguió igual en la madrugada, cuando vinieron los del servicio fúnebre y metieron a mi abuelo en un ataúd. Margarita se abalanzaba sobre el cajón, quería evitar que lo cerraran, acariciaba la cara violácea de Santiago, decía que no era cierto, gritaba, gritaba. El largo recorrido por las avenidas del cementerio fue más de lo mismo. Como tenía desde hacía años los pies deformados, mi abuela usaba sus zapatos de taco bajo como chancletas, daba

unos pasos lentos que amenazaban con hacerla caer a cada instante. A su lado iban mamá y la tía, sosteniéndola, pero al mismo tiempo aferradas a ella. Era una dinámica de equilibrios indescifrables, una tensión de fuerzas que se sostenía del hilo del aire, o tal vez de sus voces agudísimas, que fracturaban los espacios generando una nueva energía que las cobijaba en su interior. Por lo que fuera, no se caían. Al contrario, sus propios gritos las exaltaban a medida que nos íbamos acercando a la fosa: el taladrar de sus voces aniquilaba en el contraste las de los cortejos vecinos, que se veían obligados a renunciar a los lamentos propios en reconocimiento de la supremacía de nuestro dolor. Nadie sufría tanto como las tres mujeres. Mi padre iba a su lado susurrándoles, les imploraba: "Basta, Margarita. Basta, Cuki. Basta, Débora". ¡Qué se iban a tranquilizar esas tres! Los ruegos de mi padre servían de estímulo para que el coro elevara el caudal sonoro, esos trinos que alteraban el éter al punto de que aquí y allá llovían bandadas de pájaros con los tímpanos reventados. Entonces entendí algo que en la edad adulta olvidaría, y que de tener presente me habría resultado útil para evitar mis catástrofes sentimentales: nunca es más débil un hombre que cuando se ofrece como instrumento de contención del alma femenina; nunca es más idiota que cuando implora calma.

**G. ANNEXE 7 : GUEBEL DANIEL, «DÍA DE CIRCO» [EN LIGNE],
REVISTA LITERARIA AZUL@RTE, 3 JANVIER 2010. DISPONIBLE SUR
<[HTTP://REVISTALITERARIAAZULARTE.BLOGSPOT.COM/2010/01/DANI
EL-GUEBEL-DIA-DE-CIRCO.HTML](http://revistaliterariaazularte.blogspot.com/2010/01/daniel-guebel-dia-de-circo.html)> [CONSULTÉ LE 23 AVRIL 2015].**

En sexto grado – cursaba en el colegio Juan Bautista Alberdi n° 20 del pueblo de San Andrés, partido de San Martín, provincia de Buenos Aires, situado frente a la ruta 8 –, yo estaba enamorado de mi maestra. Era la única maestra que pese a las advertencias del director se atrevía a usar minifalda – una minifalda discretísima, eran los tiempos en que en el país imperaba la moral puritana del gobierno integrista de Onganía –. A los once, doce años, yo estaba en pleno fervor preadolescente, y cuando ella se sentaba ante su escritorio, frente a todos nosotros... El escritorio era más alto que nuestros pupitres, lo que permitía que viéramos todos los movimientos que ocurrían bajo la mesa... Los muslos no gruesos sino rellenos, enmarcados por las medias de seda tres cuartos, que susurraban al rozarse en el cruce. La carne tibia. Una pierna que se encima a la otra, el ardor del fuego interno. La piel blanca. Nunca antes sentí tal vértigo, nunca así lo sentiría luego. Tocarla, olerla, lamerla, hundir la cara. Con todo, sin embargo, el enloquecimiento del deseo que me producía no podía compararse con mi frenesí sentimental, la devoción que sentía por ella, a tal punto que estaba dispuesto a agarrarme a piñas con cualquier compañero de grado que comentara algo acerca de su carne, a implorarles: "No le miren las piernas, miren lo que es, miren su cara". Alta, rubia, bella, de rasgos regulares, nariz delicada, ojos azules con un leve resplandor violáceo en el halo de las pupilas. Para destacarlos trazaba una línea negra, la asperjaba sobre sus párpados. ¿Cómo es que no puedo acordarme de su nombre? Y sin embargo cada día contemplo tu imagen en blanco y negro, rodeada por todos tus alumnos. Promoción 1962. Yo estoy a tu lado y me tenés de la mano. Ella... Había salido segunda princesa en un concurso de belleza de la Capital. Pero no sólo era hermosa: también tenía conciencia social. Quizá la hayan arrastrado los vientos de la violencia política que se precipitaron años más tarde sobre el país. No lo sé. Además de nuestro colegio, que pertenecía a un ámbito barrial de clase media, trabajaba en primer grado de uno ubicado en la villa miseria cercana a la Avenida Márquez. A esos alumnos les faltaba de todo, como les falta siempre todo a los pobres. Así que mi maestra nos propuso llevarles libros, ropas y útiles escolares, en un encuentro colegial interclasista. Pero además, nos invitó a brindarles algo que ahora se llamaría un "espectáculo de animación". Hacer algo para que esos niños se divirtieran.

Como ya había decidido ser escritor, asumí de hecho la dirección del evento, lo que me convertía en mano derecha y ejecutor de los deseos de mi amada, y durante semanas me dediqué a escribir los sketches con los que alegraríamos el alma de aquellos niños. El guión estaba lejos de ser bueno, pero respetaba al menos el esquema eficaz de la sucesión de momentos cómicos y tristes, de reflexión y de risa.

Llegó el día de la visita. Para esa ocasión, mi padre se había ofrecido a acarrear parte del rejunte de beneficencia y llevarnos en su Peugeot 403. La maestra primero había puesto algún reparo, no quería perjudicarlo obligándolo a faltar a sus tareas, pero mi padre alegó que no era una molestia sino un placer, colaborar con una buena causa justificaba cualquier perjuicio ulterior... "Pero, Augusto..." "Faltaba más, Irma, la fábrica puede funcionar un rato sin mi presencia...". "Si usted lo dice...". Conclusión, ahí íbamos. Mi padre había encendido la radio, un lujo que pocos vehículos de la época poseían, y el aire que entraba por las ventanillas bajas se iba llenando con las voces rebeldes de folkloristas de la talla de José Larralde y Roberto Rimoldi Fraga, y yo apenas podía contener las lágrimas que me arrancaba el grito final de un tema: "¡Argentino! ¡Argentino hasta la muerte!". Si uno de los dos me hubiese preguntado qué me pasaba, habría debido decir que era por culpa del viento, silenciando el exceso de mi emoción patriótica y quizá también, como un tema musical opresivo y subyacente, el efecto que producía en las distintas capas aún no descubiertas de mi alma la constatación de la sospecha, que venía alimentando y me carcomía, de que también mi padre estaba enamorado de mi maestra. Irma poseía en alto grado las características de mujer intelectual y autosuficiente que siempre lo habían cautivado. Para dar un ejemplo: estaba fascinado por el arquetipo de la joven moderna que por entonces encarnaba Mónica Cahen D'Anvers, la periodista estrella de Telenoche . Cada tarde volvía volando del trabajo para llegar a la hora del noticiero; apenas la imagen en blanco y negro parpadeaba, mi padre entraba en un estado de suspensión bastante parecido al éxtasis místico. En esa misa profana, él creía que se informaba, que servía en el plato de su discernimiento el menú de los hechos que sacudían al orbe, pero en realidad se babeaba viendo cómo la D'Anvers modulaba un estilo afrancesado de falsa vacilación – una "e" que titilaba en la cavidad del paladar y se convertía en "u" o "umm" –. En ese sentido, mi maestra perfeccionaba el modelo: estaba cerca y al alcance de su mano, era independiente y exitosa en lo suyo, y además de ser hermosísima sacrificaba parte de su tiempo a favor de los niños pobres. Y a mi padre ese costado social le resultaba irresistible.

Entonces, estábamos en que mi amor, Irma, aceptó la oferta de viajar con mi padre y conmigo. Era obvio que la aceptaría. Ella me quería, sin duda yo era su alumno favorito. Pero también debía de sentirse atraída por mi padre. Pese a su altura promedio y a un accidente automovilístico que le había arruinado la regularidad del andar, mi padre era elegante, estaba en buena forma y su rostro de facciones más que correctas se veía mejorado por un bigote que recortaba todos los días y que lo asemejaba vagamente a Roberto Rufino, un cantante de tangos de antaño. Con esto no estoy diciendo que ella le coqueteara, ni que mi padre hubiese realizado su propuesta de transportarnos con el propósito alevoso de levantársela ante mis propios ojos. Todo transcurría dentro de la máxima corrección, pero yo, único chico sentado en el asiento trasero del Peugeot, yo, rodeado por cajas de objetos que de golpe asumían un rasgo siniestro, yo, mientras José Larralde seguía desparramando sus dichos y sentencias camperas y el vehículo devoraba los kilómetros, yo sentía de alguna forma que el eje de gravedad sentimental iba desplazándose en dirección de mi padre. ¿Acaso ella no me amaba? ¿Acaso no era el hombre para ella? Como las palabras reemplazan a la larga a las imágenes, sin llegar, como éstas, al centro del dolor, ningún adulto recuerda las emociones que abruman el corazón de un niño enfrentado a su primer contraste sentimental. Sobre todo cuando, como en este caso, los avances de mi padre se verificaban gracias a mi derrota y a la ruina paralela que esto significaba: el fin próximo de mi familia. Lo que a mi criterio debía evitarse por todos los medios.

Claro que en esas circunstancias yo tenía escasas posibilidades de preservar a mi madre, sostener el esquema de la fidelidad conyugal y proteger a mi maestra de las consecuencias de una eventual difusión pública de su desliz con un hombre casado, pero al menos estaba determinado a hacer algo, lo que fuere, algo que al menos me restituyera como centro de atención de la señorita Irma, por lo que, una vez descendidos del vehículo, me reuní con mis compañeritos (que habían llegado un rato antes en un micro escolar) y en un aula vacía repasamos los momentos más relevantes del primer esquinio cómico. Por supuesto, para que la función tuviera el máximo de efectividad posible, debíamos disfrazarnos. Yo me puse un traje de payaso alquilado – pantalones anchos, rotos y remendados, zapatos larguísimos con falsa suela desfondada, un chaleco en cuadrillé multicolor, una gorra visera de la que en el momento más risible brotaría un martillo que me golpearía en la cabeza –. Y todo eso se completaba con una roja nariz de plush en forma de pompón, y una flor de plástico lanzaagua.

Una vez cambiados, salimos al escenario, es decir, al centro de la sala. Rodeados por esas criaturas famélicas que nos miraban como si fuéramos marcianos, durante unos minutos

mis compañeros y yo seguimos la pauta de mi guión. Desde luego, yo había anticipado el éxito de nuestra función previendo una progresión de la comicidad que terminaría con accesos colectivos de hilaridad, con lágrimas de risa y un aplauso eterno y cerrado. Pero a la hora de la verdad, y aunque los chistes saltaban como acróbatas, giraban en el aire, daban triples saltos mortales y exhibían todas sus galas y virtudes, luego de esa serie de piruetas caían y se aplastaban contra el piso sin generar la menor reacción entre el público asistente.

En un principio creí que esa falta de respuesta era algo que podía subsanarse mediante el recurso a ejercicios de comunicación con la platea tales como batido de palmas, rascado de testas, alzado en brazos de la escolar más pequeña: la clase de demagogia con la que se triunfa en las elecciones. Pero los espectadores se mantuvieron ajenos a nuestros esfuerzos; más aún, parecían ansiosos por retroceder, arrastrar hacia atrás los banquitos de madera, preparándose para huir, si tal cosa fuera posible. De algún modo, ese impulso se contagió al resto de mis compañeros de representación, que primero se quedaron duros y luego fueron corriéndose hacia un costado, en un movimiento rítmico y progresivo de abandono de la escena y una concomitante demostración del egoísmo y la falta de solidaridad que prima en el universo de la pequeña burguesía. Detenidos, congelados como estatuas vivientes, me miraban actuar, no movían un dedo mientras yo me desgañaba, seguía y seguía, dispuesto a suplir esas renunciadas, a disimularlas con mi exceso. En esos instantes, y aún sin comprender bien qué era lo que no funcionaba, advertí que debía cambiar de rumbo. Entonces improvisé. Una broma, otra broma, un chiste detrás de otro chiste: juegos verbales: el arte de la palabra.

Al emprender ese nuevo camino, me inscribía con brillo propio en un rito familiar. En aquella época, tíos, primos, padres y abuelos cenábamos juntos durante las noches de la semana en que transmitían Operación Ja Ja y Polémica en el bar . En esos programas yo había visto tartamudear, balbucear, lanzar pullas, réplicas y contrarréplicas a grandes actores cómicos y había comprobado el efecto que esos recursos provocaban en mi parentela: primero sonreían; después, el chispazo de una risa, luego la risa franca, y después, en un crescendo pautado, la carcajada tímida que daba paso a la audaz, y luego a la desbocada, parecida al relincho de un caballo, y después el doblarse sobre sí mismos, sujetándose las panzas, las patadas en el piso, las lágrimas que se derramaban sobre las mejillas arrugadas por el rictus convulsivo, y tras de todo eso llegaba el relajamiento final, los cuerpos se acomodaban en las sillas entre suspiros de alivio, la atención volvía a quedar suspendida a la espera de los nuevos diálogos, y segundos más tarde comenzaba el mismo proceso de expansión humorística, que

en ocasiones, incluso, por parte de los ancianos, podía verse acompañado de alguna señal de incontinencia urinaria o de espasmo cardíaco.

Dando por hecho la validez universal del efecto, me entregué sin escrúpulos a la invención de mis chistes: era una chorrera de ocurrencias, a cada cual más graciosa. Y aunque ahora no recuerdo ninguna en particular, en ese momento, mientras hacía desfilar esas humoradas basadas en retruécanos, en líneas de doble sentido cuya fineza central burilaba los bordes de la grosería, yo mismo me partía de risa, a tal punto que a veces ni siquiera podía terminar de referirla que ya la carcajada me doblaba en un estertor convulsivo que debería haber resultado contagioso. Lamentablemente, a estas criaturas nada les hacía mella; mi genio incipiente se les pasaba por alto, mi espíritu soplaba y ellos ni se daban cuenta. Ni una sonrisa, ni una mueca aprobatoria, ni un solo gesto de estímulo acompañaron esa parte de mi representación. Mientras que mis esfuerzos los dejaban helados de sorpresa, mayor era la mía al cerciorarme por la vía de la catástrofe de la falta de contundencia de un modelo ya probado. No se trataba de que no vieran televisión; al contrario, en una villa miseria puede faltar la comida, pero no el aparato cuya magia parpadeante brinda la ilusión de acceder a los mundos de la opulencia y el consumo. Lo que ocurría era que esas criaturas, víctimas del hacinamiento y la violencia, estaban fuera del lenguaje.

Comprendido esto, sacrifiqué el resto de lo que estaba ofreciendo y en un salto conceptual que aún hoy me asombra me aboqué a producir los signos de lo cómico mediante el empleo de la gestualidad más elemental. De un cajón que tenía cerca y que contenía buena parte de los productos alimenticios perecederos y no perecederos que correspondían a nuestra donación, extraje tres bergamotas y las arrojé al aire, una detrás de otra, simulando ser un malabarista. Luego de alcanzar su perigeo, la primera bergamota cayó en mi diestra, y pude lanzarla de nuevo antes de atrapar la segunda, pero aún tenía ésta en la mano cuando la tercera rebotó en mi puño cerrado y se estrelló en el piso de tierra con ruido de cosa gorda y fofa. Saltaron un par de semillas, algo de jugo se esparció. Yo me incliné sobre el enchastre, me rasqué la sien izquierda con una uña, alcé los hombros en señal de desconcierto. Las bergamotas restantes reventaron sobre mi cabeza, empapándome la nuca, y cayeron. Una risa, otra risa, y otra. Me incliné sobre los restos y con expresión perpleja los recogí y lancé de nuevo. Claro que ya no eran esferoides asimétricos y cerrados sino tres amasijos de pulpa que giraron sin ninguna elegancia, derramaron más jugo – que cayó sobre mi cara y mis ojos – y fueron a parar a cualquier parte. Más risas. Me puse las manos en la cintura, en gesto de impaciencia, miré a mi público, les hice gestos de que esperaran porque el asunto no

terminaba allí, y apelmazando las tres plastas en una las volví a lanzar. De nuevo lo mismo, pero la risa ya se había generalizado, y algunos chicos se agarraban la panza y otros me señalaban y se codeaban burlándose de mí, algo que en el género en que estaba incursionando era sinónimo de éxito. De todos modos yo tenía hambre de más; así, cuando la mezcla inmunda de pulpa aplastada y tierra volvió a ensuciarme, de nuevo simulé asombro, volví a mirar a mi público, pegué un grito inarticulado fingiendo enojo – mientras internamente me derretía de gusto –, y de un salto caí sobre los pedazos exprimidos y destruidos y empecé a pisotearlos a la vez que trataba de acomodarme el gorro – lo que produjo el delicioso efecto de que el martillo saliera de su escondite y me golpeará en la nariz –; entonces elevé los brazos al aire en una pantomima de desesperación, solté la frase más larga e incomprensible que pudo venir a mis labios, y ahí caí de rodillas y empecé a meterme en la boca y a escupir esas sobritas, mientras aparentaba tratar de capturarlas, abarajarlas, sostenerlas en un giro encantado por el aire. Los chicos ahora me adoraban, aplaudían. Y yo estaba en la gloria: mediante el simple despliegue físico había conseguido los mismos resultados que los ídolos televisivos de mi familia obtenían luego de horas de estudio y ensayos. Pero eso no me bastó. Dispuesto a vencer a mis precursores y a arribar a mundos inexplorados de comicidad, me precipité a tierra, arrastré mis hombros en estilo espalda, pataleé como un buzo, me volví boca abajo y me retorcí como una rana mientras mi público aullaba. Desde luego, no la totalidad pero sí un importante componente de mi placer radicaba en el contraste entre el frenesí de movimientos y la calculada administración que yo hacía del despliegue de recursos, evaluando la manera de potenciar los más contundentes y dejar de lado aquellos que no suscitaban una reacción inmediata. Así fue que, mientras aparentaba nadar estilo perrito sobre ese charco anaranjado a la vez que sostenía en la punta de mi nariz de plush una semilla de bergamota, abarcaba el radio completo de mis admiradores, llegando con mi vigilancia aún más lejos, hasta el patio descubierto, que había permanecido vacío durante el transcurso de la función. Era un ámbito desierto, el típico patio de tierra de los colegios de los pobres, con algún árbol seco y raquítico en el medio, que habría servido de sostén para que algún pajarito piara de gusto viéndome actuar. Pero no había sido así. Tras el marco clamoroso de mi triunfo se alzaba el telón de la indiferencia del universo, detalle que no habría debido importarme, tanto me complacía lo que estaba viviendo, si no fuera porque de golpe todo ese espacio se llenó con una figura: era mi padre, que regresaba de alguna parte. Su pierna izquierda, la del daño, se arrastraba haciendo surco sobre el suelo, mientras que él, distraído, usaba una mano para abrocharse los botones de la bragueta del pantalón y con la otra buscaba en el interior de su saco de gabardina el cigarrillo que – luego de años de vicio incontenible – ya sólo

reservaba para las grandes ocasiones. Entonces, y aunque no comprendí el sentido de esos movimientos combinados, advertí en cambio la razón de los siguientes, que fueron los de apoyarse en el marco de la puerta y cruzarse de brazos y permanecer allí, mirando al payaso de su hijo desparramado en el suelo, convertido en el goce fácil y chabacano de esa manga de roñosos a los que pretendía darles un rato de alegría y que a cambio se burlaban de él. Era mi destino, con su rúbrica: darlo todo para ser mejor defraudado.

Vi la frialdad de la mirada de mi padre, un desprecio infinito.

Y fue por eso que renuncié a la industria del entretenimiento.

H. ANNEXE 8 : DISCOURS PRONONCÉ EN 2005 PAR DANIEL GUEBEL LORS DE LA CÉRÉMONIE EN L'HONNEUR DE JORGE DI PAOLA (1940-2007). GUEBEL DANIEL, « JORGE DI PAOLA » [EN LIGNE], TOMAS HOTEL, 26 AVRIL 2007. DISPONIBLE SUR <[HTTP://WWW.TOMASHOTEL.COM.AR/ARCHIVES/291](http://www.tomashotel.com.ar/archives/291)> [CONSULTÉ LE 04 MAI 2015]

Cerca ya de los cincuenta años, uno puede decir que conoció a muchos hombres de talento. Eso no es raro, talento sobra a lo largo y a lo ancho del país. El mundo desperdicia talento a cada rato. Pero lo más difícil, lo raro, excepcional y hermoso (para citar un long play de los Bee Gees), es que a lo largo de la vida conozcamos a una persona de genio. Yo tuve esa suerte al conocer a Jorge «Dipi» Di Paola.

A Dipi lo conocimos, Sergio Bizzio y yo, en las mesas del bar La Paz, cuando valía la pena ir a ese bar. La conversación era interesante, las personalidades deslumbrantes (para seguir con la rima, Miguel Briante en una mesa, Fogwill en otra, Dipi en una tercera, a veces los tres juntos). Hoy, por supuesto, a La Paz no van más que oficinistas que miran las decoraciones de acrílico y se preguntan en memoria de qué ilustre escritor fantasma te cobran 8 pesos el exprimido falso de jugo de naranja. Pero en aquella época... Además de humo y chistes y charla había mujeres –mucho poetisa insomne al estilo de Alejandra Pizarnik, mucha chica empastillada – y la promesa de enamorarse y enamorarlas. Dipi mismo, creo, salía con alguna de ellas, o con varias. La que yo le recuerdo entraba a La Paz luciendo una boquilla de nácar en la que ardía un cigarrillo extralargo y una capa negra extraídem que juntaba buena parte de la basura del piso que de otra manera hubiera tenido que barrer Oscar, el mozo tucumano. Yo también salía con una petisa, que no era poetisa sino actriz aficionada. Era tan petisa mi novia que si se ponía en puntas de pie podía darme un beso a la altura de mis tetillas. A veces a mi petisa le agarraba un ataque de nervios y me pegaba un sopapo y después caía desmayada al piso. La cuestión del tamaño también me unió a Dipi, aunque no fuera la única afinidad perceptible.

Me acuerdo que a Dipi lo conocí en La Paz, pero no cuándo ni cómo. Sí sé que enseguida me cautivó su conversación: yo iba a escuchar, no a hablar, porque no tenía nada que decir. Al segundo o tercer día Dipi me designó (como a tantos otros) su discípulo, lo cual era una manera falsamente democrática de nombrarme conde, duque o ayuda de cámara, porque él era por supuesto un rey en el exilio. Al cuarto o quinto día –aunque esto pudo haber pasado uno o dos años más tarde– tuvimos una discusión sobre Malvinas, la única discusión

que tuvimos nunca, y Dipi amenazó con cagarme a trompadas. Realmente, no recuerdo el tenor de las posiciones. ¿El era anglófilo y yo nacionalista católico? ¿Yo dije que vencer a los ingleses era la manera de reencontrarnos con nuestras esencias prehispánicas y antiimperialistas y Dipi me dijo que no fuera pelotudo y yo le dije «vos a mí no me decís pelotudo» y él me dijo «yo te digo lo que quiero»? No sé qué pasó. Sí me acuerdo que me asusté. Pelearme con Dipi, más allá de quién ganara o perdiera, hubiera sido algo impensable, como cometer un crimen de lesa majestad.

Majestad, monarquía, rey en el exilio y corte... Esto me lleva a la cuestión de las genealogías. En su infinita cortesía –otra palabra de cuño aristocrático– Dipi dejó que se le atribuyera una pertenencia y un legado; de él se dice que a su vez fue discípulo de Gombrowicz. Tal vez él mismo lo siga diciendo aún, yo no lo sé porque hace mucho que no nos vemos y este día no sirvió para actualizarnos del todo. Lo que quiero decir, o destacar, es que lo hecho por Dipi es mucho más arduo que la gesta gombrowicziana. Gombrowicz creó un círculo y utilizó su obra para crear su fama, lo que no era tan difícil, debido a que su figura tenía rasgos promocionables muy evidentes. No había manera de que a largo plazo la intelectualidad argentina se abstuviera de caer rendida a sus pies, independientemente de lo que pudiera pensar de sus libros. Yo creo que Dipi, hipotético discípulo, siguió el camino inverso: Dipi fue abandonando a lo largo del tiempo los seguros brillos de su figura, recorriendo un camino de exilio –aquello que en otras épocas se llamaba «el exilio interior»–, dejando todo atrás, montando en pelo al caballo que él se inventó (aunque podría habérselo prestado Briante), para escribir una obra que una vez se hace se arroja hacia atrás, con el gesto lujoso del gaucho que come asado y tira los huesos a sus espaldas. La obra literaria de Di Paola es fragmentaria, gloriosa: su calidad está en relación inversamente proporcionalidad a su visibilidad. Quizá esto sea un gesto deliberado o no. ¿Leyeron Minga? ¿Alguien, acá, además de Dipi, que lo escribió, y Bizzio y yo, y Roberto Jacoby que la presentó, y quizá alguno más de esta mesa, leyó Minga? Minga, Ediciones de la Flor, no recuerdo qué año. Minga es una novela genial, extraordinaria, el único libro que yo recuerde que hace del fragmento y lo casual y lo azaroso su sistema, que exhibe sus procedimientos como un valor y el humor como una bandera. Es el libro de un escritor gaucho. Exagerando un poco, podríamos decir que desde Martín Fierro hasta Minga, en la literatura argentina no se escribió nada. Claro que Dipi está más cerca del Fausto Criollo...

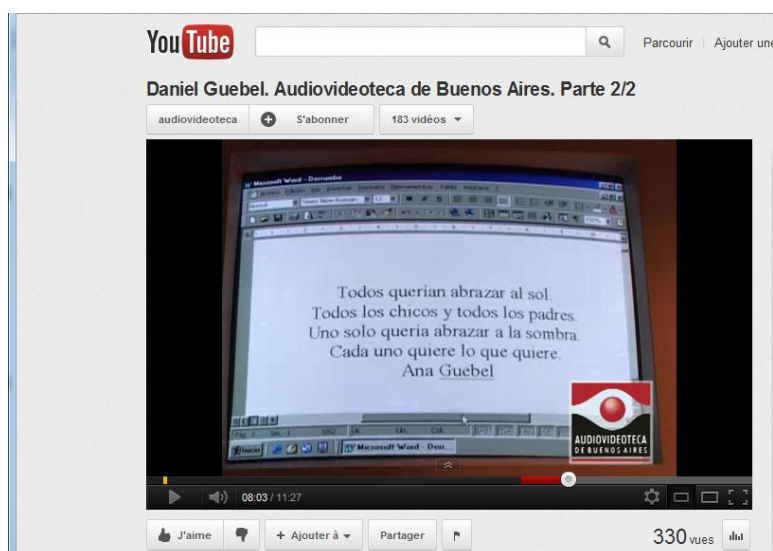
Para terminar. Yo propondría a Dipi desde ya para el Premio Nobel, si no fuera que los premios se dan a las carreras y no a las obras. Pero me gustaría ver a Dipi recibiendo ese millón de dólares del premio, para ver qué hace con la tarasca. Ese día va a ser una fiesta.

I. ANNEXE 9 : GIANERA PABLO, «OBRA EN CONSTRUCCIÓN: DANIEL GUEBEL» [EN LIGNE], CIUDAD DE BUENOS AIRES AUDIOVIDEOTECA DE ESCRITORES, FÉVRIER 2006. DISPONIBLE SUR <[HTTP://AUDIOVIDEOTECABA.COM/DANIEL-GUEBEL/](http://audiovideotecaba.com/daniel-guebel/)> [CONSULTÉ LE 23 AVRIL 2015]

Capture d'écran, dédicace Derrumbe



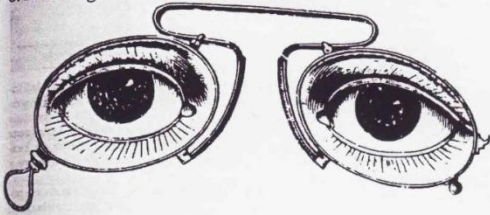
Capture d'écran, épigraphe Derrumbe



El cencerro y las vacas

Reflexiones de un bienpensante

C. E. Feiling



El peligro de sentir un odio irracional hacia la irracionalidad debe ser evitado, es cierto. Perder la compostura (o, si se prefiere llamarla de otro modo, la impostura de cortesía) frente a los defensores del sinsentido es entregarse al pecado de Carnap y los positivistas lógicos: suponer que careen de significado todas las proposiciones que no son ni verdaderas a priori ni pueden ser verificadas en la experiencia. El odio irracional siempre se equivoca, como puede comprobar cualquiera reflexionando sobre el sentido de la proposición "Carecen de significado todas las proposiciones que etcétera". Porque, de acuerdo con su propio significado, dicha proposición carece de significado.

Alguien afirma: "Lo que hace Fulano si siquiera es literatura". Otro le retruca: "Fulano es un excelente escritor". Puede que, en el deprimido panorama cultural argentino, eso sea como pelearse por un bulto de Constitución. De todas formas, como difícilmente esas opiniones constituyen juicios analíticos a priori, y tampoco tratan de un asunto meteorológico, que se pueda verificar apelando a la empiria (¿está lloviendo?), sólo resta sentarse a discutir. Y hacerlo con pasión que no descuide la cortesía: el mundo es demasiado miserable como para empeorarlos comportándose groseramente.

Si el lector, hermano o hermana hipócrita, puede disculparme por esta vez que sangra en la primera persona, diré que cierto autor que admiro (esto es sinceridad, no *capitatio benevolentia*): temo que será malinterpretada, ha sostenido hace poco los méritos de alguien a quien yo valoraría en calificar de "escritor". Según César Aira, las personas que abominan de Emeterio Cerro en nombre de la literatura cometen una grave equivocación, porque lo que caracteriza al escritor genial es ser incomprendible para sus contemporáneos, no ajustarse al gusto y las expectativas de los lectores. Aira compara a Cerro con Raymond Roussel (el símil es bueno: pocos libros peor escritos que Impresiones del África, el proyecto descabellado de un ingeniero paranoico), y motaja de bienpensantes a quienes no comprenden que Cerro es la literatura del futuro.

Es una lástima que Aira haya elegido el tono erróneo. Uno preferiría, aspira a ser *obediens de reaccionario* en lugar de bienpensante, pero qué se le va a hacer. En esta vida ningún deseo se cumple, y para colmo no hay otra.

Independientemente de esta decepción, sin embargo, cabe reconstruir el argumento de Aira para polemizar con él. Lo importante es el escritor, no su obra. El escritor hace el deber de escandalizar a sus contemporáneos. El buen escritor es aquel a quien sólo comprenderán en el futuro. Por lo tanto, quienes abominan de x (un

contemporáneo escandaloso), no son sino bienpensantes que únicamente aceptan como literatura una serie de nombres sobre los que hay consenso, pacto de damas y caballeros para otorgar un reconocimiento casi póstumo, o póstumo a secas.

Presentado así, el argumento recupera su aura de *dejá vu*.

Dejando de lado la primera premisa, que nada contribuye a la conclusión y es de un romanticismo tardío e incurable, lo que el argumento explicita es una (variante de la) teoría institucional del arte. Por fortuna para este pobre escriba, Richard Wollheim ha pensado una refutación de dicha teoría (v. "The Institutional Theory of Art", en *Art and its Objects*, Cambridge, 1980). Lo esencial de la refutación es comprender que, según los institucionalistas (y perdón por este atentado a la lengua), aquello que hace de un objeto candidato a la apreciación estética es que una persona o grupo de personas, de rol activo en ciertas instituciones sociales, le hayan otorgado el *status* de candidato a la apreciación estética. La teoría es atractiva porque parece proporcionar una definición del arte. Sin embargo, basta con reparar en que el *status* de candidato a la apreciación estética puede ser conferido por algún motivo o sin él. Que sea conferido sin motivo viola dos intuiciones que tenemos: que hay un vínculo entre ser una obra de arte y ser una buena obra de arte, y que hay algo importante en el *status* de obra de arte. En cambio, si el *status* es conferido por alguna razón, entonces esa razón es necesaria para que algo sea una obra de arte, y reconocerla es el paso previo a conferirle a un objeto el *status* de obra de arte. La refutación que Wollheim hace de los institucionalistas los enfrenta a un dilema. O la teoría no es una teoría institucional del arte o no es una teoría institucional del arte.

Un detalle del argumento de Aira que excede el núcleo de la teoría institucional (y lo pone a él en el incómodo rol de proposita) es concebir a la historia de la literatura como una carrera de postas: x no es comprendido por sus contemporáneos sino por los contemporáneos de y, que a su vez no es comprendido por sus contemporáneos sino por los contemporáneos de z, que a su vez... Contra esto, los bienpensantes opinan que la historia de la literatura es un poquito más complicada, y que la crítica literaria no consiste en colgarle cencerros a una vaca para que otras la sigan. Los bienpensantes además reconocen que todo crítico debería tener enmarcadas en su estudio las "Lines to a Reviewer" de Shelley: "(...) *Of your antipathy! If I am the Narcissus, you are free! To pine into a sound with hating me!*" De tu antipatía! si yo soy el Narciso, no te impido! volverte por odiarme en un sonido.

Contra todo test

Sobre la defensa de Aira a Emeterio Cerro

Ana María Shua

En su fervorosa defensa de Emeterio Cerro, Aira nos niega el limbo. Antes del Mesías, esa especie de inocua salvación era posible. Ahora que está entre nosotros, sólo nos queda el cielo o el infierno. Supongo que, hasta tanto los misioneros difundan la obra de Emeterio en otros continentes, hay un Limbo para los que por razones prácticas no han podido conocer su existencia. El que no ama a Emeterio, no ama a la Literatura. Caramba.

Admitamos, al menos, que el silencio y el escarnio que se nos presentan como prueba de genio son ampliamente compartidos por una descomunal cantidad de personas. Si sumamos a los socios de la S.A.D.E. todos los asistentes a talleres literarios, podemos calcular que hay en el país unos catorce mil escritores escarnecidos por el hebdomadario de su pueblo. Me resisto a creer que eso los convierta automáticamente en artistas.

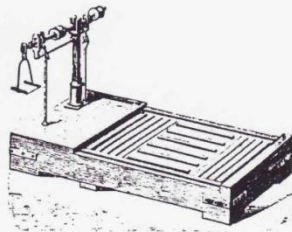
Y sin embargo todos ellos confían, igual que Aira, en la posteridad, en el juicio de esa vieja un poco chanta pero siem-

después. Dentro de ochenta años puede volver a resultar incomprensible. Lo que no prueba nada.

En cuanto a escandalizar, lo lamento: yo también quisiera, pero después de aquella simpática historia de los burgueses atacando feroces los cuadros impresionistas, ninguna reacción parecida ha vuelto a registrarse en el mundo del arte. Escaldados por lo grosero de su error, los espectadores, los lectores, ya no se asustan fácilmente. Ni siquiera Emeterio Cerro (cuya obra no juzgo en esta nota) logra empatar a nuestros impávidos burgueses, tan parecidos a nosotros mismos.

Rechazo, entonces, la preceptiva de Aira y toda otra preceptiva y convoco al rechazo de cualquier reglamento al que deba ajustarse un autor para ser admitido en el parraso; rechazo incluso el conjunto de reglas que exige como condición absoluta la negación de toda regla, con perdón de la palabra.

Escritores hay poquitos, pero están por todos lados: entre los que cumplen el reglamento y entre los que patean el tablero, entre los finos y serios, que gustan a las



pre prestigiosa. Mientras que el aplauso de los contemporáneos resulta sospechoso, la aprobación de la posteridad es inequívoca patente de artista. Fastidioso mito. En primer lugar, el hecho de que un autor no haya sido reconocido por Doña Posteridad no es suficiente prueba de que no haya sido un artista. En segundo lugar, la Posteridad también es veleta. A Roussel no lo comprendían sus contemporáneos. Lo comprenden Aira y otros, ochenta años

después, y entre los que escriben "galimatías petardistas" como le gustan a Aira. Los hay entre las élites y hasta entre los Exitosos, entre los que se ajustan al gusto del público y quienes lo desafían. Desmudos, desorientados, implorantes, se sientan todos en el umbral de la Posteridad, esa vieja loca y veleta que los usa para divertirse en sus orgías y vuelve a echarlos, cuando se harta de ellos, al silencio, a la indiferencia y a la lluvia.

EL DIVORCIO: Crisis vital de la familia

Su resolución adecuada —evitando juicios largos, costosos y desgastantes— permite el crecimiento de todos los involucrados.

Dra. LUISA SZMUKLER - Abogada Especialista en Dcho. de Familia

Sucesiones - Divorcios - Alimentos - Visitas - Tenencia CEREMONIAS DEL DIVORCIO

Avda. Callao 449, 12°A"

40-8273 40-6768 46-1752

Que el crimen, ley del mundo, tome al menos una figura distinguida (Albert Camus).

K. ANNEXE 11 : BABEL N° 17, MAI 1990, SERGIO CHEJFEC, LENTA BIOGRAFÍA, RUBRIQUE : « LIBRO DEL MES »

4

LIBRO DEL MES

Babel, mayo 1990

Sergio Chejfec: Lenta biografía

La lentitud verdadera

De entrada, ya desde el título (*Lenta biografía*), sin prepotencia pero con un sereno encarnizamiento, la novela de Sergio Chejfec obliga a la perplejidad, a suspendernos en la pregunta: ¿Qué sería una biografía lenta? ¿Cómo el relato de una vida ajena o propia, no tiene importancia: Chejfec sabe cómo salir de los falsos dilemas), ofrecido de una vez y para siempre a nuestros ojos por el vértigo de la edición, podría padecer esa aficción ensimismada y difícil: la lentitud? Y bien, me parece que una razón puede ser ésta: que la literatura, para Chejfec, es una cuestión de tiempo (como se dice, de una enfermedad y de su curación, que son "cuestión de tiempo"). Hay que saber esperar, ser pacientes, abandonarse a los ritmos del engaño y de la decepción, merodear el surgimiento de una oportunidad. Y cuando eso que es la literatura comienza, una vez que sobreviene la necesidad de su accidente, es preciso resistir la tentación de acelerar, tomarse su tiempo para probar cada camino, ralentizar, siempre ralentizar, aun a riesgo de perder el tiempo. Eso es lo que le sucede al narrador de *Lenta biografía* cuando, en vísperas de empezar a escribir, se encuentra, tropieza con un "comentario casual" de su padre que le revela su deseo de escribir su vida (la del padre), y que aliera por completo su proyección literaria (el del hijo, el narrador). Pero antes de ese encuentro providencial, el narrador ha estado trabajando, se ha estado dejando trabajar por el tiempo, ha sufrido la erosión de los momentos muertos, el dolor de los retrasos, la acorazada de todas esas pequeñas mordeduras con las que el tiempo lo preparó, sin que lo supiera, para el azar que lo pondrá, por fin, sobre las huellas de la narración. En un principio ("hace meses") quería escribir la historia de su propia vida; luego, seducido por la oferta que el comentario accidental le propone, decide intentar escribir la de su padre, un inmigrante judío-polaco, pensando que escribir ese oscuro pasado ajeno será averiguarlo y descorrerá el velo que pesa sobre el propio. El padre posee una vida y una lengua indigna de referir; él, no la vida pero sí la lengua que al padre le falta. Al final, cuando la narración haya puesto en duda, tomándose su tiempo, la eficacia de ese canje, descubrirá que no ha escrito ni una cosa ni la otra, y nosotros esto: que lo que ha demorado tanto en escribir es una literatura lenta. (Si en *Lenta biografía* el padre, aun desentendiéndolo, no escribe, no es sólo porque su idioma es el idioma de la voz (y no el de la literatura), sino también porque a diferencia del narrador sólo piensa en el final, en "terminar", y porque su idea del final ya está presente desde el principio).

El padre judío-polaco, la comunidad prófuga del horror, el idioma (ditsch) para el cuento, el canto y el recuerdo, las tradiciones, el anís y las pascuas: ése es el mundo de *Lenta biografía*. Pero la novela va sabiendo, diciendo que lo sabe, y haciendo de ese saber, a medida que lo descubre, la principal condición de su existencia propia, que ese mundo no le pertenece, que ella no pertenece a él o que sólo le pertenece en parte, del mismo modo en que el hijo-narrador, representante de la primera generación nacida en el exilio, sólo en parte se siente parte del pasado comunitario que lo antecede. Es un material genérico, la clase de mundo de la que están hechas las historias de vida y las biografías que narran el éxodo contemporáneo de la comunidad judía. Y si *Lenta biografía* lo visita o se deja visitar por él, es en realidad para contemplarlo a través del cristal de una desavenencia. Desavenencia, asincrónica, desajuste: de estos extraños fenómenos está poblada la novela de Chejfec. Y si una suerte de extemporaneidad radical destierra al narrador, situándolo "en los bordes" del mundo del que es testigo, esa posición limítrofe, a la vez de adyacencia y de no inclusión, es la misma que *Lenta biografía* ocupa respecto del género biográfico y de las historias de vida. Y es porque el tiempo de esas formas genéricas, aunque lo escandan la muerte y la negra herida del exilio, no deja de tazar un continuo, dominado como está por la ley del nombre propio o del pronombre personal. El tiempo de *Lenta biografía*, en cambio, es el tiempo singular del escribir, incommensurable incluso con el que anima las historias que sus mismas páginas narran; es el tiempo de las hipótesis que el narrador construye a lo largo del libro, el de sus apariciones, el de sus puestas a prueba y el de sus deflecciones; es el tiempo (la breve, laboriosa eternidad) de las diferencias: entre pasado y presente, entre empezar y terminar, entre la voz y la escritura, entre escuchar una historia y leerla; es el tiempo del desengaño y el de su pensamiento se toma para abrir puertas equívocas, cerradas y volver a empezar otra vez. Así, antes que una (auto) biografía, que una historia de vida, incluso que una ficción judía, *Lenta biografía* es una novela de aprendizaje, del lento aprendizaje de un escritor. Por sobre la rítmica puntuación que le imponen las historias que encierra, otra puntuación se hace oír, marcada por las marchas y contramarchas del escribir, por los grados de

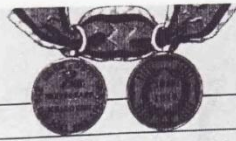
resistencia que le oponen sus materiales, por las mareas reversibles que agitan sus oleajes. En *Lenta biografía*, el padre enseña a recordar: ésa es su pedagogía y la única herencia posible. El narrador, por su parte, aprende a escribir.

¿Pero aprende qué, del escribir? ¿Cuáles son esas lecciones? Dos, en principio, y sólo en apariencia paradójicas. La primera es que lo importante no es escribir, es descubrir lo que obliga a escribir, lo que hace de escribir una necesidad y de las palabras una pasión. La segunda lección dice que escribir es desavenirse, desavenirse una y otra vez, y que la literatura sólo respira en esa asintota que pone el contacto entre las palabras y el mundo del lado de la virtualidad pura. Toda la novela de Chejfec transcurre bajo el signo de la discordancia: no hay acuerdo posible entre las dos versiones de la historia del personaje, del mismo modo en que no hay intersección entre el idioma del padre y el del hijo, *Lenta biografía* habría sido una novela familiar si su soplo de indeterminación hubiese coagulado en nombres propios, y si por debajo de las disonancias que la afectan un hilo secreto la hubiese recorrido, el hilo de la sucesión, con todo el cortejo de fantasmas que lo acompañan (el testamento, el relato como legado, la transmisión, el relevo). Para la novela elige otro punto de partida, otra dirección: la filiación está siempre allí, en primer plano, siempre un padre y un hijo, siempre la pregunta por los tíos, siempre el misterio secreto del origen y la pulsión de saber, pero esa continuidad genealógica sólo existe, en rigor, para revelar los abismos que crean en ella sus partes desajustadas, sus reciprocidades trucas, sus diálogos de sordos.

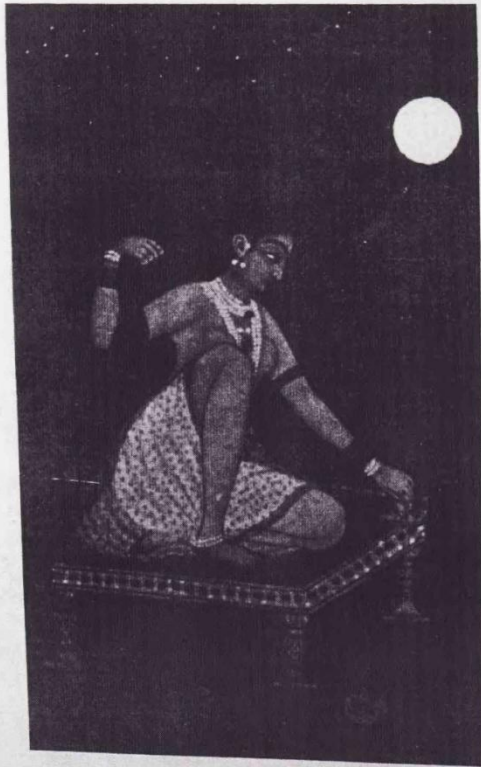
Y es que, como inducida por un error de paralaje, en *Lenta biografía* la palabra literaria sólo puede nacer de una diferencia, en cuya inestabilidad vive y se expande, ahondando el filo de su borde. Preocupada por los acontecimientos de la distancia (por lo tanto de la observación y la perspectiva), esta novela astronómica postula que no hay comunicación posible entre los mundos. (Incurable autismo de todos los que hablan, incluso de los personajes de las historias internas a la historia: no dirigen sus palabras a alguien, "sino en general a nadie"). Lo que hay, sí, es vecindad: el padre está allí, pero su pasado se pierde en la lejanía; la narradora de historias cuenta ante las narices del hijo, pero comunicar con su cuerpo, sus gestos o su voz es imposible. Y así no hay simpatía entre los mundos, sino heterogeneidad, una inmensa heterogeneidad de partes que no coinciden con sus todos, de pertenencias interrumpidas, de transmisiones abolidas. Por eso el narrador, puesto a describir los ceremoniales de su familia judía, los percibe como paisajes extranjeros, limpidos y vaciados. Por eso el idioma suena como una manifestación, los gestos aparecen como operaciones mecánicas, los cuerpos como empujadas desconocidas. Porque el narrador, exiliado en los bordes de ese mundo, no puede sino designarlo con sombrero, casi deletreándolo, como un arqueólogo los signos primeros de una escritura recién excavada.

Así, pues, *Lenta biografía* cuenta un triple fracaso: el de la vocación autobiográfica (el narrador no escribirá la historia de su propia vida), el del afán biográfico (tampoco escribirá la de su padre), el del deseo de saber (al final de la novela, el "pasado europeo" tan opaco como al principio, pasará a ser la sede de la desavenencia, ya no el enigma a descifrar). Y cuánto tiempo perdido en el viaje que construye ese fracaso, cuánto tiempo perdido que, para las lagunas de flujo y reflujo que se extienden entre el principio y el final y que son la literatura (porque en literatura las cosas siempre suceden entre), es tiempo ganado para la literatura. Pocas veces el fracaso habrá penetrado tanto como aquí en algo que es del orden primordial del escribir: la constitución de una temporalidad que sólo existe cuando la leemos escrita, no antes ni después. Porque *Lenta biografía* no se limita a hablar del tiempo, de la visita de los muertos, del pasado y de los sobrevivientes. 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, ese privilegio con las artes así llamadas temporales, las que, como la música, con la que *Lenta biografía* no deja de aperearse, nos instalan, cuando se producen, en un presente irreducible. ("Biografía", la palabra del título, es inexacta por prudente, acaso por modesta: "musicografía", por pedante que suene, debería ser la palabra). Así, cuando un cierto momento de la novela el narrador dice: "Por esto puse —hace ya tiempo— que allí —en el comedor de mi casa...—, ese *hace ya tiempo* no nos remite a otro lugar del texto sino a alguna de sus épocas, como si el libro, liberado de las propiedades físicas que lo convierten en un espacio gráfico, fuera ahora por primera vez una experiencia de pura duración, y el pasado al que reenvía ya no perteneciera a la historia narrativa ni a la sucesión de los folios, sino a una edad remota de nuestra lectura, es decir de nuestra propia experiencia literaria. No hacemos un libro que se cita a sí mismo: conocemos un libro —milagrosamente— se recuerda, y envejecemos con él, y ganamos el tiempo perdido al compás del ritmo de su memoria. Allí es donde empieza, para la literatura, la historia verdadera de una vida verdadera.

Alan Pauls



Daniel Guebel: La Perla del Emperador



ESPECTACULOS A MINIMA ESCALA

¡Querido, querido y estúpido amigo!

El sol cae a pique sobre las calles de Buenos Aires pero es un tibio sol de invierno que apenas ilumina. Desde mi ventana, como siempre, veo el puerto, en fin: viajo, mi imaginación y mi deseo viajan y aprovecho para escribirte. Respondo, pues, a tu indignada carta, a tus equivocaciones (porque sos mezzquino) y a tu melancolía rabiosa.

“Se podrá decir de una novela que, como la de Guebel, tiene apenas tres errores perceptibles, tres errores únicos, se podrá decir que esa novela es perfecta?”. Es verdad, hay un *único* error en el relato (el alfarero, Hakim, creía conocer la ciudad de origen de ese imposible amor, cosa que después “olvida”), hay un *único* error de enciclopedia (son los nidos de la salangana los que constituyen un preciado manjar, y no sus pichones) y hay un *único* error de escritura (el uso del gerundio, no recuerdo en qué página). No digo que eso garantice nada, no digo que esto sea un ideal o un proyecto o una fatalidad. No digo nada de eso. Pero El entonado de Saer, que tanto elogiaste en su momento (y yo no puedo, no puedo, entender esa predilección) tiene *por lo menos* 23 errores. Digamos que La Perla del Emperador superó a uno de sus modelos. Pero yo no digo que la perfección sea algo que interese alcanzar. Fijate, sin embargo: está Guebel (que de movida exhibe su prosa, la mejor prosa argentina, junto con la mía —es un chiste, claro—: vos dirás que esa concepción de la literatura como tesoro léxico y sintáctico, ese preciosismo conservador no te interesa, pero acá hay mucho más que eso, no te impacientes) y está La Perla del Emperador que, lo quieras o no, es un relato *cautivante*.

Vos preferís, decías, Una novela china de Aira “porque todo el texto apunta a la construcción de un punto de vista a partir del cual hablar de cualquier cosa”. Si tras esa novela a cuento es porque no dejaste de advertir el parecido: “*el secreto radicaba en la mirada*”, dice La Perla, y toda la segunda parte (es verdad: es mucho mejor que la primera, pero también es cierto que es casi mejor que cualquier otra cosa) es una meditación sobre los puntos de vista. ¿no? Importa poco, digo, si La Perla es una novela perfecta o no; importa, en cambio, la manera en que obliga a entablar con ella un pacto de lectura sobre la base de una combinación de lujo y ascetismo (acordate de Salamó, o de la novela china de Döblin). Y no puedo creer que te parezca lo mismo Fontanarrosa que Guebel: es cierto que comparten un gusto, es cierto que la representación, en ambos casos, “*reposa en mitologías semejantes*”, es cierto que la pulsión de contar es lo que cuenta (*¡pero acaso no es siempre, siempre, así?*). Pero también es cierto, no sé por qué fingía ignorarlo, que la relación que los dos tienen con los medios masivos es diferente y que, por sobre todo, la novela de Guebel está dominada por la melancolía, o mejor: por ese tipo de melancolía que vuelve por lo menos misteriosa, por lo menos “interesante” la persona de la que nos hemos enamorado, y cualquier tipo de escritura.

Toda la primera parte (la historia de la Perla de Labuñán) es una teoría de la fosforescencia (“*fosforescentes flecos de carne*”, “*la reverberación de esta historia*”, “*el reverbero de la opacidad*”) que, no me jodas, de posmoderna no tiene nada: es la fosforescencia de un mundo muerto o moribundo o es la fosforescencia que parece anunciar un estallido. La segunda parte (esa bellísima historia de Housai/Hakim que el carcelero cuenta [fijate, Kalka]) tiene otra luz; naturalmente, la luz del desierto que atraviesa Housai en esa nave que bien mirada es de Bradbury. Contra la insularidad de la primera parte, el nomadismo de la segunda. Fosforescencia/luz a pique. Pero lo que importa, digo, es la melancolía: fijate que Guebel encuentra, o construye, belleza en el pasado. Fijate que Guebel mira el mundo como un mundo empobrecido porque no hay posibilidad de ficción: “*la melancólica noción de la derrota*”, “*la memoria plena de un perdido período de exelsitud*”, dice La Perla. Ya sabés, me gusta Mahler, y la novela de Guebel tiene esa misma vibración, está en ese mismo límite (*¿te acordás del montaje Mahler/Sebregondi que preparamos, te acordás de todo lo que hablamos sobre la melancolía?*). Vos decís odiar “*el reaccionarismo decadente de estos novelistas*”. Tal vez, tal vez haya decadencia. Tal vez todos seamos, a esta altura, un poco decadentes: pero La Perla del Emperador, fijate, no se rinde; dignarse no baja sus banderas. Constantemente habla de la desaparición de objetos, de la posibilidad (o no) de nombrar (y en esto Guebel se convierte en un antiMasotta y ya sé que *acá donde empieza tu malestar*), la representación, la copia, el realismo, en fin: *cuasi* alegorías de la lectura que tan en boga están entre los deconstructivistas de quienes intento aprender algo: ¡pero Guebel no está chantajeando a la teoría, y eso es lo curioso, y eso es heroico.

Nunca pudiste *tolerar* Arnulfo, nunca terminaste de perdonarme Arnulfo: pero La Perla, no seas superficial, es otra cosa. Dicho con palabras de la propia novela: “*Es un espectáculo encantador, si uno gusta de los espectáculos a mínima escala*”, “*su dilación es absurda; pero también intolerablemente estéril*”. Yo creo (y acordate todo lo que te pasó antes de irte) que ha llegado la hora de tomarnos las cosas un poco en serio. Suponiendo que no supieras quién es Guebel, de quién es amigo, contra quiénes escribe, que La Perla es libro del mes, seguro, en Babel, ¿te animarías a decir que su novela es “*un mero ejercicio de un universitario frustrado*” o que “*fue premiada por narcisismo de unos y culpabilidad de otros*”? Hay algo de verdadero en La Perla del Emperador. Hay un efecto de verdad que no vas a encontrar en otras novelas (en la de Matilde Sánchez, que te mudo con esta carta, sí), una cierta grandeza, una cierta madurez y varias apuestas (¡no digas que es Kundera, te prohibo que digas que es Kundera!) que no podés dejar de ver.

Yo también te quiero mucho. Por eso no admito que pienses que mi “*acalorada recomendación*” tiene que ver con la aparición de mi nombre en la novela (lo que, supongo, es una chicana tuya) o con mi “*brote de envidia*” por esa prosa. Te consta que, “*en todo caso*”, lo que pretendo escribir, lo que estoy escribiendo, va por otro lado. Tal vez vos, tal vez vos, en todo caso, envidies esa historia de la ballena. Yo sospecho, de todos modos, que vas a escribir algo semejante: date tiempo, y no seas injusto con los demás.

Por separado, los papeles que me pediste y unos recortes sobre el siniestro caso del ingeniero-justiciero. Casamientos, pariciones y la nómina completa de los que se van (¡el viaje, el movimiento!, otro tema de La Perla del Emperador), en la próxima.

Un abrazo

Daniel Lab

La Perla del Emperador.
Daniel Guebel. Emecé.
Buenos Aires, 1990, 269
págs. Alrededor de
A 50.000.



Foto: Alejandro Kempstwa



PERLAS EN EL ESPEJO DE LOS MARES

Allá por el año 83 padecí el impulso de novelar una negación por el absurdo de la calva teoría del reflejo que aún matizan algunos peluqueros de la literatura. El intento se llamó *La Investigación del reflejo absoluto*, y era una triada compuesta por

- 1) Tesis: "La bella distante".
- 2) Antítesis: "El ojo de los Lumière".
- 3) Síntesis: "...".

El tenue hilo argumental corría desde un romántico duelo entre un hombre y un fantasma hasta la imaginaria biografía de los hermanos Lumière trocados en dos imbeciles literales que, a fuerza de buscar la verdad anterior del reflejo, su existir previo a la cosa reflejada, terminaban inventando nuevos resucitados, y un homúnculo que en plena efusión oriental gritaba desde el fondo de una tinaja sus pretensiones de genio o de pájaro, y había también la voluntad de no regalar el máximo de alusión al mínimo de significado, pero lo cierto era que a la altura de la página 250 mis energías iban en mengua y no encontraba método (ni truco) para salir de aquel caos cuando, exactamente en el tercer renglón de las 252, una mendiga vieja se cruza en un paso de los hermanos y le pide una moneda de oro. "Ni loco", dice el tacafío de Auguste. La mendiga insiste: "Una moneda de oro por la historia de una perla".

Así nació *La Perla del Emperador*. Me lancé sobre esa vieja y la limpié de ázcar y la instalé en Kuala Lumpur y la rodé de objetos de arte de los que ella no sentía la posesión sino la venta; la hice joven y bella y distante porque sólo así se volvería tolerable el deseo que la habitaba: una bella y pálida mujer que por las noches sabe oír el mínimo rumor de la cuerda de plata que une lo visible y lo invisible. Después vinieron los chinos, los pescadores de perlas, el barco sumergido, la desembocadura del delta de Selangor y sus tormentas; y además hielos, hierbas, medallones, vasijas y cónopes.

Esas oportunidades se agradecen: pude hablar del cielo, del agua, el fuego y los dinosaurios; corté el sueño de la inmortalidad y el anhelo de perfección, y rocé los dulces mares de la descomposición y los rituales de la muerte. La forma me habló: avizoré cajas chinas de relatos enanecándose hasta su diminuto punto de fuga. *La Perla del Emperador* celebra el culto de los esfíntes, pero la espiral que la recorre ha renunciado a ellas para que en algún lu-

gar permanezca sin dueño lo que ya ha partido.

Sepa, el que ha de leer, que en mi libro no hay Scherezades que suspendan y reanuden los relatos: aquí, su modo de continuación es insistir después de haberse desvanecido en los aires. Tras una superficie que imagino tersa, sopla el viento de los anhelos en una historia de pérdidas. Para los cultores del color local —esos que cuando no hay mate te pasan la factura— puedo anotar que escribiendo *La Perla del Emperador* nunca me mal hallé fuera de la Argentina, y eso no sólo porque me satisfacía pensando en que, cuando la segura traducción al malayo, algún inquieto lector del archipiélago apetecería asomarse a estos paisajes, sino, y sobre todo, porque por debajo de ese telón más o menos persa asomaba la patriótica pasión de cada uno de los personajes por los avatares de la economía!

Como en los humos del opio, en todo anda una verdad y se encarna en una falla. En vez memorable Luis Chiaromoni me señaló que mi tono era siempre un poco zumbón y un poco exhibicionista, así es que callaré (modestamente) los méritos de mi propia obra; la falla... Alguien me dijo: "Lo bueno que tiene tu libro es que no tiene vulgaridades". En ese momento sentí que se me iba el alma al piso y me encontré de nuevo en el universo de los espejos y de los reflejos pero invertidos. ¿Cómo podía ser que me hubiera equivocado tanto? Después me consolé: quizá la vulgaridad que *La Perla*... omite sea la promesa eterna —ese mundo de esferas y de líquidas disoluciones en las que me gusta ir rotando— que alcanzarán otros libros que irá escribiendo.

Daniel Guebel

1. Una modesta proposición para verificar este asunto: sociólogos y antropólogos pueden emplearse a fondo en el discernimiento de los argentinismos, usos y costumbres que perviven en el inventado pueblo de Ragnareki, así como la estructura de sus mitos, etcétera; politólogos podrían evaluar la relación con lo extranjero en base a) el chauvinismo y/o b) el providencialismo; el sagaz crítico literario sabrá homologar el iceberg a la rosa de cobre de Arlt, y el periodismo deportivo adscribir su sistema de rentabilidad a la fantasía de ganarse el PRODE. Asimismo, psicólogos, no abstenerse!, toda *La Perla del Emperador* puede ser leída como una metáfora acerca del Objeto del Deseo.

NARRAR, VIAJAR, OLVIDAR

Hay dos clases de sucesos en *La Perla del Emperador*. La primera, la clase de las aventuras, abarca esas grandes continuidades narrativas que son las búsquedas, las persecuciones, los prodigios y también, como en el extraordinario episodio de Ragnareki, las ambiciosas, irrisorias epopeyas colectivas. La segunda, la clase de los incidentes, recoge todas esas mutaciones menudas que tienden a confundirse, tenues y fugaces, con la casualidad; son pequeños accidentes de la atmósfera (el reflejo del sol en el follaje, por ejemplo), turbaciones del cuerpo (una sonrisa fuera de lugar) o sorpresas leves de la conversación (un silencio súbito): en otras palabras, lo que cae dulcemente como una hoja sobre el tapiz de la vida. Cada clase tiene su régimen propio de organización y de funcionamiento, su propio estilo de sentido. La clase de las aventuras, según un capital narrativo clásico que Daniel Guebel acudala como nadie, se distribuye en secuencias de largo aliento, en duraciones consistentes: aislables en el contexto general de la novela, están dotadas de la unidad que una lógica de la peripecia les prescribe con ritmo arrachador de sucesiones y progresiones. Se las puede, pues, nombrar: la búsqueda de la Perla del Emperador, la gesta del iceberg ragnarekino, la historia de Housai, gobernante de la ciudadela, y la del medallón, y esos nombres les garantizan, al menos a primera vista, la identidad que nos permite "seguirlos" a través de los vientos de la novela. La clase de los incidentes, por su parte, tiene un régimen más laxo, más arbitrario; es una pura dispersión, como el vestigio de estrellas fugaces que caprichosamente aparecen y desaparecen, luciérnagas frágiles cuyo resplandor palpita en las periferias de esos haces de luz que son las aventuras.

Si Daniel Guebel demuestra, con *La Perla del Emperador*, que Arnulfo o los infortunios de un príncipe (su primera novela) era el zarpazo inicial de una formidable energía narrativa, formidable por única, y porque su sensualidad y su vértigo aterraban en la literatura argentina como los tentáculos de un objeto literario no identificado, es tal vez porque *La Perla*, menos eufórica que Arnulfo, descubre ahora que narrar no es elegir un puñado de aventuras y desplegarlo (en función de una moral o de un género), sino más bien fundar un tipo particular de acontecimiento, una suerte de archiacontecimiento que trasciende tanto el conjunto de las aventuras como el de los incidentes, y que sólo emerge en el pasado de uno al otro, en ese delicado y sutilísimo vaivén que embebra las grandes magnitudes narrativas con los parpadeos de las catástrofes más huidizas. Ese pasaje, ese vaivén, que *La Perla del Emperador* extiende hasta inducirnos la sobrealzada admiración, la hipnosis a los que la narración argentina se obstina en desacomodarnos, no son sino el secreto último del Relato.

Y es que en *La Perla* el Relato vuelve a ser, un poco milagrosamente, la gran fuerza que articula las potencias y los actos: la máquina, a la vez rousselliana y milluanocheica, que hace de los incidentes aventuras en potencia, de las aventuras actos, y enseña, por una torsión maestra y perversa que cava en la novela abismos de extravío, de las aventuras incidentes en potencia. Tepe Sarab, el pescador que al principio del libro protagoniza la historia de la búsqueda de la perla, protagonista de la historia que otro, Li Chi, le refiere a la Perla de Labuan, resurge más tarde como el héroe de la novela misma, sólo que encerrado en una celda y expuesto, inmóvil, a las incandescencias de los relatos de su carcereiro, a las que le impone la espera del veredicto del Shah. Y sin embargo, a lo largo de este tránsito que lo hace pasar de la aventura al incidente, Tepe Sarab ha cambiado: ya no es el tartamudo del principio; es un teólogo-jurista, en el sentido que Kafka supo darle a esa amalgama, un precipitado de la Ley. Lo mismo, en la historia que el carcereiro le cuenta a Tepe, con el gobernante Housai, que la protagoniza buscando a través de un medallón el cuerpo de su amada y tropieza, en última instancia, con su propio rostro. Housai reaparece, en las páginas finales de *La Perla*, ya no como personaje de un relato ajeno sino como sujeto de la novela, o acaso en el borde que hace vacilar ambas dimensiones, y también, como Tepe, ha sufrido una alteración radical: de gobernante de la ciudadela ha pasado a ser un nómada; ha olvidado el objeto de su pesquisa y ahora se entrega al encuentro de los mundos posibles: es un filósofo. En *La Perla* es eso, el Relato: la gran potencia de la metamorfosis, todas las metamorfosis en potencia, la metamorfosis a la potencia. Es cierto que la novela de Guebel construye tres objetos inmutables, la perla, la ballena, el medallón, objetos que no pueden circular, que no tienen equivalencia alguna y que son refractarios a cualquier economía. Pero si les adjudica esa solidez, ese grado ideal de resistencia, es para asegurar, a su alrededor, el tráfico alocado de los relatos, ese comercio que es perfecto y que podría ser infinito.

Para el narrador que es Guebel, un narrador que viene de muy lejos a enjugar la arena de nuestros ojos, la literatura es narración, viaje y olvido. Esta triple le presupone tres principios. El primero es que un libro está hecho de repetición y de diferencia, de potencias y de actos, de aventuras y de incidentes, y que narrar es plegar, por el desfilarlo más suntuoso de la lengua, esas parcelas del tapiz de la vida. El segundo es que un libro no sirve para responder la pregunta "¿qué es?" (una historia, un personaje, un mundo, un objeto), sino para describir, con la precisión maníaca de un cartógrafo, su por dónde: no una identidad sino, para hablar con las palabras de *La Perla*, un "derrotero geográfico", tanto la travesía de *La Reina del Mar* como, sobre todo, la perpleja peregrinación de los relatos. El tercero, por fin, es que esta literatura opera casi por ineficacia, como si su propósito dependiera menos del afán de imprimir marcas que del de librarlas a un destino fornuito y deleble. Si uno de los efectos más notorios de *La Perla del Emperador* es el trance hipnótico en el que nos sumerge, es sin duda porque nos obliga a olvidar, porque no nos vuelve lectores hipócritas sino amnésicos. Olvidamos dónde comenzó una historia, quién se puso a narrarla, por qué y a quién y cuándo, como si el funcionamiento del relato borrara, con pases que nunca vemos, todos esos protocolos narrativos que le son cruciales y que él mismo pone en escena con la escrupulosidad de otro siglo. Lo olvidamos; y sin embargo, cuando algún incidente nos lo recuerda, cuando el contador de historias, su interlocutor, el marco temporal o la escenografía del acontecimiento narrativo reaparecen incidentalmente, entonces la historia comienza otra vez (pero es otra historia), el contador de historias vuelve a hacer oír su voz (pero ha cambiado), su interlocutor asiente (pero no es el mismo), el rumor de un puerto de Malasia se filtra de nuevo por los ventanales (pero el tiempo ha pasado). Así, narración, viaje y olvido son las tres fuerzas de la metamorfosis, el *trivium* gozoso por el que *La Perla del Emperador* nos conduce al corazón de la literatura.

Alan Pauls

M. ANNEXE 13 : BABEL N° 21, DECEMBRE 1990, SERGIO BIZZIO, *EL DIVINO CONVERTIBLE*, RUBRIQUE : « NARRATIVAS »

8

NARRATIVAS

Babel • Diciembre • 1990

El Divino Convertible, Sergio Bizzio

El pasaje

Conoció *Mínimo figurado* y *Gran salón con piano*, dos libros de poemas breves y alombrados. A su autor, algún dios vigilante se le despertaba sobre el hombro a la hora de escribir. ¿Qué estás haciendo?, chillaba. El dios tenía implantado sobre sus hombros un icosaedro de cristal; el icosaedro giraba a impulsos de la petición de sus facetas: rostros móviles, anhelantes. Ladrón o policía, el dios variable denunciaba cada palabra hasta que su portador escarbaba en los abismos, en los huecos del sentido que se desgarran cuando no miramos con cierta razonable precaución. Creemos escribir, y en realidad cargamos sobre la espalda a nuestros padres, y con ellos vamos hacia las llamas o el agua. Ah, Troya no se ve sólo cuando se esconde el rostro en sus muros. A fin de cuentas, tal vez todo sea una política de la distancia conveniente. El muro: arañas, y las letras te saltan a los ojos. Hay una distancia entre la letra y el mundo. En general el mundo es plano, aunque tienda a asumir cierta distancia orbicular. A la letra poética de Sergio Bizzio en algún momento le quedaban abiertos los rumbos de la locura, la muerte o la fe. Había escrito, animosamente, un catastro completo de las raras de la perfección, un mapa exhaustivo de los paisajes del Paraíso después de la batalla. *Los pies en el agua, la luna sabe sobre los pinos, uno mira alrededor, y ¿qué?* Enfrentado a la elección trivial, algún novelista francés optó por hacerse sacerdote. Pero Bizzio no: de una puñeta se hizo, ¡zas!, poeta novelista. Y escribió *El Divino Convertible*.

El Divino Convertible es una novela dichosa y la crónica de un amor infeliz. En la novela, el mundo despliega su cascada de luminosos detalles, minúsculos —bostoncillos como líquenes flotando en el cosmos acuoso de una pupila en irritación; vasos cuadrangulares donde beber se ven caer, espléndidas montañas de mica... Detalles de proporciones. Hay un disparate, claro, pero ese tiro no es tu infierno, lector: es la desdicha real, lo inapresable. Sobre lo inapresable se trama esta fiesta del verano, la que escribió un autor suelto de hombros, ya sin angustia, sin ansiedad. Ya no tensión, sino control extremo: entregarse ecuaníme a todos los goces y todas las atenciones que promueve el escribir. Una política de la distancia conveniente: más acá, la refracción destruye los objetos. Más allá, lo que se ve es sólo la cosa misma flotando sobre la planimetría general. Bizzio encontró el relieve: justo allí, es el sitio donde lo real destella.

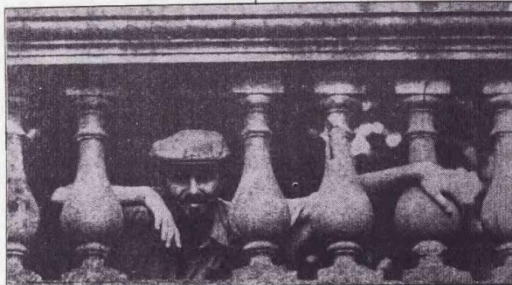
Ahora deberíamos convenir: *El Divino Convertible* es obra de un intenso realismo; es la obra que puede escribir alguien dotado de un agudísimo poder de percepción. Sergio Bizzio —tranquilo— vuelve universal lo particular; esto es, particularizable. Juan —o Carlos— tamborileando su ritmo africano con un mate lleno de yerba que en verdes grumos va cayendo en el tacho de basura como otro episodio

de la lucha de algunos insectos por confundirse con su "ambiente natural". Enemigo de la reducción, *El Divino Convertible* parece conferir idéntico valor a todos los elementos justo ahí: Bizzio puso el diamante a cabecear como un dios de infinitas miradas, más afecto a la contemplación que a la intervención. Es esto, es esto. Tal vez el ojo de la mosca sea la línea de separación entre el poeta y el novelista. Para los que sólo somos novelistas, el ojo de la mosca (su hipertrofica visión) es nuestra entelequia; pero el acto poético es lo más. La lengua poética es nuestra lición perdida, y lloramos y nos lamentamos ante sus piedras humeantes. Tuvimos la percepción, pero no el destino. Sin embargo, Sergio Bizzio no. Es curioso: ganó lo que le faltaba sin haber perdido nada en el cambio. Tal vez exista una fórmula, tal vez Bizzio sea dueño —como algunos, muy pocos otros— de un secreto, pero, ¿por qué habría de revelarlo? O mejor di-

Sergio y yo

El libro es una edición de autor. Todo libro es una edición de autor: paga el autor o financia un editor apostando a que las ventas superen el *break-even point* a partir del cual podrá capitalizar el sesenta y cinco por ciento de las utilidades producidas por el libro. El libro recién aparecido, inaugura otra modalidad de la edición de autor: la Boca Antorchas (*). Está la Fundación Antorchas, que anualmente convoca becarios y hay personas que escriben y comparecen con sus manuscritos ante un jurado que elige obras y provee los fondos para que la editorial preferida del autor pueda integrar el libro a su catálogo sin mayores compromisos patrimoniales. Eventuales beneficios de la publicación se reparten equitativamente entre autor y editor, quedando para la institución patrocinante de la beca y para los empresarios que donaron los fondos la satisfacción de haber contribuido a la

menzaban a monopolizar nuestras comunicaciones telefónicas, ya venían controlando prácticamente con el monopolio de nuestras comunicaciones aeronáuticas y de nuestra provisión de libros y estaban disputando con éxito, contra la confitería Clásica y Moderna de la avenida Callao, el monopolio de los medios —o ámbitos— de la comunicación directa entre autores y público. Por un instante, quizás a causa de la embriaguez que provocan las miradas del público —tantas miradas— por la embriaguez que provocan los lectores de tévé que generosamente disponen estos godos, alcancé que algo samartinitiano empezaba a flotar en el aire. Pero debía hablar del libro y el mayor elogio que me vino a la mente fue comentar que yo, residente a la presentación de libros (sólo presenté, en 1982 y 1983, La partera canta y Arturo y yo, ambos de Carrera) había aceptado y agradecido la oportunidad de celebrar en público al autor y a su primera novela. Y puesto a hablar de Bizzio, cuya obra conozco y admiro desde sus primeros borradores, indiqué la importancia de *Mínimo figurado*, un libro que, publicado en 1988, ya se había convertido en un poemario de referencia para poetas como Gianuzzi, Padeletti, Carrera y —cómo callarlo— mismo yo. Sobre la relación de un poeta con la narrativa señalé el riesgo de cierta conversión: que un circunstancial éxito de prensa o de público viniera a imponer en Bizzio el sistema clasificatorio vigente según el cual la producción de novelas legibles y atractivas como la suya supone el paso a un género mayor que el de la abnegada y anónima composición de poemas cifrados. En un ámbito aislado por la prensa, los intereses empresariales y de fundaciones y la presión del sentido común que reclama la Revolución Productiva, nadie está suficientemente armado contra las fuerzas que indican los caminos debidos. Por fortuna, en *El Divino Convertible*, Bizzio no reprimió las fuentes que lo dotaron como el poeta más jugado de su generación: esa costumbre de convocar en él voces ininteligibles y esa perseverancia por tramitarlos en textos sin conversión en mercancía comunicacional. En un poema reciente Bizzio anota algo sobre *las hojas de los libros que transcurren como la primavera, los libros del deseo de agrandar*. Creo que es un poema dedicado a su novela y me evoca lo que más me agrada de ella: la libertad, libre de todo cálculo, con que a partir de una proclama de "los divinos" de los medios, construyó un personaje —llamado Sergio Bizzio— que es la expresión máxima de esa megalomaniacal divinizante que siempre asiste al proceso de autoproducción del autor. El relato lineal de la novela opone dos personajes bien conocidos: uno real —Bizzio, el artista y su utopía política— y otro no menos real por arquitectónico y frecuente, la poqueta y trepadora pero dista colonizada, esa mujer que todos vemos casi a diario. De esta oposición queda un saldo narrativo: el artista, reportado, sigue por siempre flotando en su paraíso de referencias enigmáticas y sueños de poder. Ella, la mujer de la prensa, repta por la novela consumiendo las sobras del festín: limitada a fomentar con un sirviente, ese amor terreno la enclaustra en la cotidianidad trivial de la que sólo puede salir, por un momento, sometiéndose a la palabra del artista.



cho, ¿por qué no leerlo? Quién sabe, quizás en *El Divino Convertible* se observe la combinación que al poeta le permitió ser el novelista que trazó ese geométrico entrelazamiento como un baile de la razón en fuga hacia su nivel más alto. Siempre, en la espiralada noche de las noches, cuando todos ven estrellas fugaces, habrá quien vea un vehículo que sube al cielo, y es Carnaval.

Daniel Guebel



El Divino Convertible, Sergio Bizzio, Catálogos.
Buenos Aires, 1990,
239 págs. Alrededor
de A 60.000

que desde su pequeño retrato, cerca de la salida, emita Juan Carlos Borbón sobre las nuca y las espaldas del público asistente. El origen divino que reivindica la institución monárquica me remitió al título del libro. Pero la fecha del evento —siete de noviembre— me impulsó a referir cómo los intereses hispanos, que desde ese mismo día co-

Foguet

(*) Se trata de las publicaciones *El colapso*, de Alan Pauls y *Carne de tesoro*, de Liliana Lank

La biblioteca del patógrafo

Por Luis Chitarroni

Muchos se ufanan, en estos tiempos impiadosos, de haber dado a luz un libro. Pero, ¿cuántos pueden jactarse de salir a este páramo con una verdadera biblioteca? Tal es el caso de Héctor Libertella (1945) y el motivo de las notas que siguen. Grupo Editor Latinoamericano acaba de lanzar *El paseo internacional del perverso* (nouvelle que obtuvo en 1986 el Premio Juan Rulfo) y

anuncia la inminente aparición de los siguientes títulos del escritor argentino: *El camino de los hiperbóreos* (novela, 1968), *Cavernícolas* (relatos, 1987), *Ensayos o pruebas sobre una red hermética* (ensayos, 1987), *Las sagradas escrituras hispanoamericanas* (crítica, 1988) y *BÜRREGH*S/PheR. La literatura* (conversaciones, 1990).

Después de varios siglos de oro y una década de deshielos, en la biblioteca de un patógrafo los libros faltan. Sobran por omisión, brillan por esplendor de ausencia. El patógrafo, convengamos para comodidad narrativa, sólo ha terminado de escribirlo y, ya inclinado, se ha despojado de ellos, ofreciéndolos siempre al peor impostor. Me ha dado, por ejemplo, una caja blanca que contiene cinco delgados velámenes. Las asociaciones vuelan, siempre un poco mafiosas, siempre un poco afrancesadas: la caja verde de Duchamp, la *Petite Cosmogonie Portative* de Queneau. Cuando el lector irrumpe, tendemos ya una circunstancia crítica. Pero en la biblioteca de un patógrafo, el lector, por virtuoso que sea, carecerá siempre de guarismos para iniciar sus folios, de glosas y sigilos para misturar sus fraudes favoritos: más que hipótesis o hipotético, el lector libertelliano será hipocritico. La vida por un juramento como aquellos que se hacen en las ediciones de Tor, que alguna vez fue numen y estrepito. No se trata aquí de mí ni de mi pobre yo que juega un pobre juego. De las antenas desoladas de la biblioteca de Babel hemos pasado al departamento ilustrado de un linotipista erudito (en las paredes, tupidas manchas... tarde piaste, epita). Fuera cavidades las del novetista sional; ahora nos ocupa una superficie lista, llena de isoglosas o fituras (los subrayados, por lo demás, serán de Sullo). La vida también pasa. Por eso no es cuestión de volverse fantasmas antes de tiempo. Libertella ha llevado a buen término, como quien dice a cabo, una misión imposible para los escribas demigrios de Tion. Luego, impenable, se ha puesto erudito (linotipista fue y será una fantasía). Erudito de su propia materia, que es la materia hermética de las historias que cuenta.

Este hombre tan tranquilo, proselitista de la amistad, ofrece como lujo el pellejo austero de su literatura. Ensayada en diversos registros, tal literatura se presenta ahora, si los tiempos lo permiten, en forma de biblioteca: *El camino de los hiperbóreos*, *Cavernícolas*, *El paseo internacional del perverso*, *Ensayos o pruebas sobre una red hermética*, *Las sagradas escrituras hispanoamericanas*... y encima, un libro en el que habla y habla, y con eso suma otros olvidados de letras, *BÜRREGH*S/PheR*, que es o no es un enigma y un tributo: un ruido nomádic que recorre todo *El paseo internacional del*

En obra

Por Daniel Guebel

Una certeza: en el tiempo existir de las letras argentinas. Héctor Libertella ocupa el espacio del escritor del futuro. Espacio de un tiempo que no es plácido, el suyo. ¿Desde qué? ¿7, Libertella nos escribe? ¿? Yo no tengo la menor idea, porque saberlo sería estar situado —pongámonos— a su diestra, como un pequeño y avisado vigia lombardo. La coronación de este escribiente, sin embargo, le indica que, en la perfecta noche de los nochos, Libertella ha llegado lejos y hondo al concilio donde se trata de los Elementales. Diga: no conozco obra que, como la de Libertella, combata tan frontalmente —un huerfano— con las estéticas que conciben el relato como una premeditada suma de emociones o informaciones que hallan su función, la totalidad de su forma, en el sentido que construyen sus sentidos; en la voz del narrador o en la poderosa escena suseite. Nada más ajeno a sus escritos —cero— que las argucias lógico-filosófico-metafísicomatemáticas que celebran o acantan los cultores de

perverso y un homenaje a esa pasión vacilante que enlaza la literatura y la voz a través de un polaco gramático que canta tangos. Libertella es también el vocero de un celebrado rumor (enemigo de quien ahora escribe), según el cual "a todos hablan de Lamborghini pero tratan de escribir como Bianco", involuntaria albanza o auita corona de desprestigio para una generación que creció leyendo esas cosas. Sé que la vida (que pasa, pasa) no es una cuestión personal, pero me gustaría contestar al rumor (¿los rumores oyen?) personalmente. Lo cierto es que a las que atentamos escribir después de Lamborghini, su singularidad siempre nos ha parecido un poco alarmante, a despecho de cualquier mé-

lo eficaz para escribir en Lamborghini. Como pocos, Lamborghini es todavía esa lengua absoluta. Por lo demás, no es necesaria una cruzada de niños envueltos en pruebas de galera para restituir a Bianco el lugar que se merece. Fue, creo, un prejuicio (del que no estaba exento O. Lamborghini) el que puso a Bianco en una posición desfavorable. La modestia del autor de *Las ratas*, su pereza, el hecho de que fueren secretario de Sar, seguramente contribuyeron. Me parece que en cuanto a equivalencias, Libertella y yo vamos parjos. De modo que no es a partir del acuerdo que escribo estas páginas. Escribo nomás, a veces contra la idea (idea o idea) un tanto fatidica de una literatura transgresora, conjunción apremiada en general

la "literatura del pensamiento". Libertella es, por lo anteriormente dicho, el anti-Bioy. ¿Qué es lo que leí de Libertella? —Una lengua escamada (que otros pongan la oedilla de la fi sobre la n en cura), y no el poder de los lenguajes. (En esto, Libertella está a Ras de distancia de los técnicos barrocos). —Exposición (como en las cosas de la fotografía), y no distáctica de las relaciones. (En esto, Libertella se aparta de las academias de la vanguardia). —La ley de Libertella es la intensidad con que se expone una escritura concebida como una trama de Elementales en mutación. (Un elemental no es inmovilizable; es inapreciable, en cierto modo anterior a la materia; y además es plural). —La escritura de Libertella viaja por los mundos intrasuntinos: barro, vacuidad, purificación, aceites, líquidos, amonías, amestias; blancura de la espermática, su crema; allí resido su virtud y concierto. ¿Para qué necesitara Libertella de la óptica claridad de la narración convencional, si sus Elementales son ese magma primario que contiene en su indeterminación todas las formas ulteriores? que, si se mira bien, la escritura de Libertella se muestra como letra en fervor, y no como mera microscopia. Así-Bioy sí, pero no por no ser Bioy no. La sangre de la letra, erudita, en el momento previo a la coagulación. O mejor en el momento en que se acepta que la sangre nunca coagulará. Y eso no es la morfología; el futuro donde habita Libertella no se construye sobre la cartolina que dice de Verne a Verne. No la logorrea, sino la exquisita constatación de una letra que habla siempre, que lo que va de la primera al acto es pura pérdida, tiempo perdido; es lo mismo demorado cortejo de la redondez. ¿Habrá música en lo dicho, en lo dicho? Tal vez. Lo que sí puedo sostener es que no conozco otro escritor de estas páginas que se haya atrevido a trazar semejante cartografía, y que además haya admitido cualquier en ese mapa de universos de la subjetividad, en el exacto punto donde se cruzan todas las coalescencias. ¿Esta afirmación puede considerarse como una exhibición ensuista. De hecho, la he publicado por claridad discursiva y no por entender por la obra de Libertella confirme el propósito —más que fatigado, molida— de tener una suya— todas las literaturas. Para haberlo expresado empáticamente, puede seguirse afirmación (también, querida lectora).

por consignas de pájaro bobo que abomina de los fiordos porque una vez ha visto un cloaca. Pero contra vuelve todo el régimen casi una artillería. No, no se trata de oponer a *El paseo internacional del perverso* el asco pasional del reverso; no, que de eso se encargue la cultura, que existiera no pague. Se trata, en el hueco de la vehemencia somnolenta de estos libros que se vienen. *El paseo...* y *BÜRREGH*S/PheR*, de aullar un poco de alegría, asombrados de paso a un itinerario, un peregrinaje bastante asombroso; una ilusión y su porvenir a cuantos disfrazado de biblioteca. Se pasa de inaugurar para siempre esa biblioteca del patógrafo que la cunina y postora la literatura argentina no sé (pero esto no debe importar a nadie) si se muerde.

O. ANNEXE 15 : ARBORESCENCE AUTOUR DE EL ABSOLUTO

<i>El absoluto</i> ARBORESCENCE		7 ouvrages + el absoluto
<i>El absoluto</i> ROMAN	400 pages	5 parties (1 ^{ère} partie : 8 chapitres ; 2 ^{ème} partie : 9 chapitres ; 3 ^{ème} livre : 8 chapitres ; 4 ^{ème} livre : 20 chapitres ; 5 ^{ème} chapitre : 6 chapitres)
<i>La belleza de los difuntos</i>	162 pages	38 parties
<i>Derrumbe</i>	188 pages	16 parties
<i>Los padres de Sherezade</i>	110 pages	5 parties (contes)
<i>El caso Voynich</i>	118 pages	3 parties + une note
<i>Mis escritores muertos</i>	62 pages	3 parties
<i>Ella</i>	190 pages	3 parties (première partie : 19 chapitres, 2 ^{ème} partie : 9 chapitres, 3 ^{ème} partie : 7 parties)
<i>La carne de Evita</i>	215 pages	4 parties (cf sommaire se divise en 7 parties + 1)

BIBLIOGRAPHIE

A. ROMANS ET NOUVELLES DE DANIEL GUEBEL

- GUEBEL Daniel, *Matilde*, Buenos Aires, Editorial sudamericana, 1994.
- GUEBEL Daniel, *Nina*, Buenos Aires, Emecé, 1999.
- GUEBEL Daniel, *Derrumbe*, Buenos Aires, Mondadori, 2007.
- GUEBEL Daniel, *La vida por Péron*, Buenos Aires, Booket, 2nda reedición, 2008.
- GUEBEL Daniel, *Los padres de Sherezade*, Eterna Cadencia, 2008.
- GUEBEL Daniel, *Tres obras para desesperar*, Buenos Aires, Ladosur, Coll. « Pequeños saltamontes », 2008.
- GUEBEL Daniel, *Mis escritores muertos*, Mansalva, 2009.
- GUEBEL Daniel, *El caso Voynich*, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2009.
- GUEBEL Daniel, « Humo », dans *Buenos Aires, la ciudad como un plano*, La bestia Equilátera, 2010.
- GUEBEL Daniel, « Día de circo » [en ligne], Revista Literaria Azul@rte, 3 janvier 2010. Disponible sur <<http://revistaliterariaazularte.blogspot.com/2010/01/daniel-guebel-dia-de-circo.html>> [consulté le 23 avril 2015].
- GUEBEL Daniel, *La carne de Evita*, Buenos Aires, Mondadori, 2012.
- GUEBEL Daniel, *Genios destrozados vida de artistas*, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2013.
- GUEBEL Daniel, *La belleza de los difuntos*, inédit.
- GUEBEL Daniel, *El absoluto*, inédit.

B. CRITIQUE ET THÉORIE LITTÉRAIRES

- ALBERCA Manuel, *El pacto ambiguo, de la novela autobiográfica a la autoficción*, Madrid, Biblioteca nueva, 2007.
- AMICOLA José, *Autobiografía como autofiguración, estrategias discursivas del Yo y cuestiones de género*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora CINIG, « tesis/ensayo », 2007.
- BAKHTINE Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, « Tel », 1978.
- BARTHES Roland, *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Seuil, Collection « Écrivains de toujours », 1975.
- BARTHES Roland, *S/Z*, Paris, Seuil, « Essais », 1970.
- BARTHES Roland, *Le plaisir du texte*, Paris, Seuil, Collection « Essais », 1973.

BARTHES Roland, *L'Obvie et L'Obtus*, Paris, Seuil, Collection « Tel Quel », essais critiques III, 1982.

BARTHES Roland, *Le grain de la voix*, Paris, Points, Collection « Essais », 1981.

BARTHES Roland, *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Seuil, Collection « Tel Quel », 1977.

BARTHES Roland, *La chambre claire, Note sur la photographie*, Paris, Seuil, « Cahiers du cinéma », 1980.

BARTHES Roland, *Mythologies*, Paris, Seuil, Collection « Essais », 1957.

BARTHES Roland, *Le bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1984.

BARTHES Roland, *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, Collection « Essais », 2004.

BLONDEL Eric, *L'Amour*, Paris, Flammarion, Collection « GF Corpus », 1998.

BROCHIER Jean-Jacques, *Alain Robbe-Grillet, Qui suis-je ?*, Lyon, La Manufacture, Collection « Qui suis-je ? », 1985.

BOURDIEU Pierre, *Les règles de l'art, Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, Essai Points, 1992.

BRUNN Alain, *L'Auteur*, Paris, Flammarion, Collection « GF Corpus Lettres », 2001.

CALVINO Italo, *Leçons américaines*, trad. Y. Hersant, Gallimard, « Poche Folio », 1989.

CATELLI Nora, *En la era de la intimidación seguido de El espacio autobiográfico*, Buenos Aires, Beatriz Viterbo Editora, « Ensayos Críticos », 2007.

CAUNE Jean, *Acteur-Spectateur une relation dans le blanc des mots*, Saint Genouph, Librairie Nizet, 1996.

CHIANTARETTO, Jean-François, *De l'acte autobiographique. Le psychanalyste et l'écriture autobiographique*, Seyssel, Champ Vallon, 1995.

COHN Dorrit, *Le propre de la fiction*, Paris, Seuil, Collection « Poétique », 2001.

COLONNA Vincent, *Autofiction et autres mythomanies littéraires*, Auch, Editions Tristram, 2004.

COMPAGNON Antoine, *La Seconde Main*, Paris, Ed. du Seuil, 1979.

DAMIANI Marcelo, *El efecto Libertella*, Beatriz Viterbo Editora, « Ensayos Críticos », 2010.

DOUBROVSKY Serge, *La vie l'Instant*, Paris, Balland, 1985.

DOUBROVSKY Serge, *Fils*, Paris, Gallimard, Collection « Folio », 2001.

DOUBROVSKY Serge, *Un amour de soi*, Paris, Gallimard, Collection « Folio », 2001.

- DURING Elie, *La Métaphysique*, Paris, Flammarion, Collection « GF Corpus », 1998.
- EL MURR Dimitri, *L'Amitié*, Paris, Flammarion, Collection « GF Corpus », 2001.
- EZQUERRO Milagros, *Fragments sur le texte*, Paris, L'Harmattan, Collection « Langue et parole », 2002.
- FERRET Stéphane, *L'Identité*, Paris, Flammarion, Collection « GF Corpus », 1999.
- FREUD Sigmund, *Essais de psychanalyse*, Paris, PUF, « Petite bibliothèque », 1973.
- FREUD Sigmund, *Névrose, Psychose et Perversion*, Paris, PUF, « Bibliothèque de psychanalyse », 1973.
- GASPARINI Philippe, *Est-il je ? Roman autobiographique et autofiction*, Paris, Seuil, Collection « Poétique », 2004.
- GASPARINI Philippe, *Autofiction : une aventure du langage*, Paris, Seuil, Collection « Poétique », 2008.
- GENETTE Gérard, *Seuils*, Paris, Seuil, Collection « Essais », 1987.
- GENETTE Gérard, *Palimpsestes*, Paris, Seuil, Collection « Essais », 1982.
- GENETTE Gérard, *Figures 4*, Paris, Seuil, Collection « Poétique », 1999.
- GENETTE Gérard, *Fiction et Diction*, Paris, Seuil, Collection « Essais », 2004.
- GERMAIN Sylvie, *Les Personnages*, Barcelone, Gallimard, Collection « Folio », 2004.
- GIORDANO Alberto, *El giro autobiográfico de la literatura argentina actual*, Buenos Aires, Mansalva, 2008.
- GONORD Alban, *Le Temps*, Paris, Flammarion, Collection « GF Corpus », 2001.
- GOODMAN Nelson, *Manières de faire des mondes*, Paris, Gallimard, Collection « Folio Essais », 2006.
- GOUHIER Henri, *Le théâtre et les arts à deux temps*, Mayenne, Flammarion, 1989.
- HARTZENBERGER Antoine, *La Liberté*, Paris, Flammarion, Collection « GF Corpus », 1999.
- HAYOUN Maurice-Ruben, *Le Judaïsme*, Lassay-les-Châteaux, Armand Colin, « Religions 128 », 2005.
- HOQUET Thierry, *La Vie*, Paris, Flammarion, Collection « GF Corpus », 1999.
- HUBIER Sébastien, *Littératures intimes : Les expressions du moi, de l'autobiographie à l'autofiction*, Paris, Armand Colin, 2003.

- JAUSS Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, Collection « Tel », 1978.
- JITRIK Noé, *Panorama histórico de la literatura argentina*, Buenos Aires, Editorial El Ateneo, «Claves del Bicentenario», 2009.
- JOUVE Vincent, *L'Effet-Personnage dans le roman*, Paris, PUF écriture, 1992.
- KRISTEVA Julia, *Etrangers à nous-mêmes*, Paris, Fayard, 1988.
- KRISTEVA Julia, *Histoires d'amour*, Paris, Denoël, Collection « Folio Essais », 1983.
- KUNDERA Milan, *L'art du roman*, Paris, Gallimard, Collection « Folio », 1986.
- LADDAGA Reinaldo, *Espectáculos de realidad, ensayo sobre la narrativa latinoamericana de las últimas dos décadas*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 2007.
- LAFON Michel, *Borges ou la réécriture*, Paris, Seuil, Collection « Poétique », 1990.
- LAFON Michel, PEETERS, Benoît, *Nous est un autre, enquête sur les duos d'écrivains*, Paris, Flammarion, 2006.
- LAFON Michel, *Jorge Luis Borges Tlön, Uqbar, Orbis Tertius - El Sur*, Paris, Presses Universitaires de France, Fondation Bodmer, Collection « Sources », 2010.
- LE CAMUS Jean, *Le Père et l'Enfant à l'épreuve de la séparation*, Paris, Odile Jacob, 2009.
- LE GUENNEC Jean, *Etats de l'inconscient dans le récit fantastique 1800-1900*, Paris, L'Harmattan, édition « L'œuvre et la Psyché », 2002.
- LEJEUNE Philippe, *Je est un autre : L'autobiographie, de la littérature aux médias*, Paris, Seuil, 1980.
- LEJEUNE Philippe, *Les brouillons de soi*, Paris, Seuil, Collection « Poétique », 1998.
- LEJEUNE Philippe, *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, Collection « Poétique », 1975.
- LEJEUNE Philippe, Violet, Catherine, *Genèse du je : manuscrits et autobiographie*, Paris, CNRS éd, 2000.
- LENOIR Béatrice, *L'Œuvre d'art*, Paris, Flammarion, Collection « GF Corpus », 1999.
- LYOTARD Jean-François, *La Condition Postmoderne*, Paris, Les éditions de minuit, Collection « Critique », 1979.
- MATTEI Jean-François, *Pythagore et les pythagoriciens*, Paris, PUF, Collection « Que sais-je ? », 2013.
- MILNER Max, *La Fantasmagorie : Essai sur l'optique fantastique*, Paris, PUF, 1982.

- MEIZOZ, Jérôme, *L'œil sociologique et la littérature*, Genève, Slatkine Erudition, Collection « Essai », 2004.
- MEIZOZ Jérôme, *Postures littéraires, mises en scène modernes de l'auteur*, Genève, Slatkine Erudition, Collection « Essai », 2007.
- MEIZOZ Jérôme, *La fabrique des singularités*, Genève, Slatkine Erudition, Collection « Essai », 2011.
- MONTALBETTI Christine, *La Fiction*, Paris, Flammarion, Collection « GF Corpus Lettres », 2001.
- MONTALBETTI Christine, *Le Personnage*, Paris, Flammarion, Collection « GF Corpus Lettres », 2003.
- NIZON, Paul, *La République Nizon, rencontre avec Philippe Derivière*, Paris, Les Flohic Ed, 2000.
- PIEGAY-GROS Nathalie, *Le Roman*, Paris, Flammarion, Collection « GF Corpus Lettres », 2005.
- PIQUET Nicolas, *L'Histoire*, Paris, Flammarion, Collection « GF Corpus », 1998.
- RICARDOU Jean, *Le nouveau roman*, Paris, Seuil, Collection « Ecrivains de toujours », 1973.
- RICOEUR Paul, *Soi-même comme un autre*, Paris, Editions du Seuil, Collection « Essais », 1990.
- ROBBE-GRILLET Alain, *Le voyageur*, Seuil, Collection « Points », 2003.
- RODINSON Maxime, *De Pythagore à Lénine, des activismes politiques*, Agora, Librairie Arthème Fayard, 1993.
- SALMON Christian, *Storytelling, la machine à fabriquer des histoires et à formater les esprits*, Paris, La Découverte, Collection « Poche », 2008.
- SARRAUTE Nathalie, *L'ère du soupçon*, Paris, Gallimard, Collection « Folio essais », 1956.
- STEINMETZ Jean-Luc, *La littérature fantastique*, Paris, PUF, Collection « Que sais-je ? », 1990.
- STERNBERG-GREINER Véronique, *Le Comique*, Paris, Flammarion, Collection « GF Corpus lettres », 2003.
- TODOROV Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Ed Seuil, Collection « Essais », 1970.
- VIEGNES Michel, *Le Fantastique*, Paris, Flammarion, Collection « GF Corpus Lettres », 2006.

VILAIN Philippe, *Défense de Narcisse*, Paris, Grasset, 2005.

C. THÈSE

COLONNA Vincent, *L'autofiction. Essai sur le fictionnalisation de soi en littérature*, thèse sous la dir. De G. Genette, EHESS, 1989.

D. ROMANS, RECUEILS, NOUVELLES, ESSAIS

AIRA César, *El llanto*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, "Biblioteca Ficciones", 1992.

AIRA César, *El volante*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, "Ficciones", 1992.

BIZZIO Sergio, GUEBEL Daniel, *Dos obras ordinarias*, 1994.

BIZZIO Sergio, GUEBEL Daniel, *El día feliz de Charlie Feiling*, Buenos Aires, Beatriz Viterbo Editora, Collection « Ficciones », 2006.

BIZZIO Sergio, *Era el cielo*, Madrid, Caballo de Troya, 2009.

BORGES Jorge Luis, "Las ruinas circulares", dans *Ficciones*, Alianza Universal, Ficciones, Collection "Biblioteca Borges", 1997.

BORGES Jorge Luis, *Historia de la eternidad*, Buenos Aires, Emecé, 2005.

BORGES Jorge Luis, «Los traductores de las Mil y unas noches», *Historia de la eternidad*, Buenos Aires, Emecé, 2005.

BROWNING Robert, *Hommes et femmes*, Paris, Ed. Montaigne, Coll. « Bilingue des classiques étrangers », 1979.

COPI, *Eva Perón*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora, 2nda edición, 2007.

GERCHUNOFF Alberto, *Les gauchos juifs*, Paris, Ed. Stock, Collection « La cosmopolite », 2006.

PAULS Alan, *Wasabi*, Paris, Christian Bourgois Editeur, 2006.

PAULS Alan, *Le facteur Borges*, Paris, Christian Bourgois Editeur, 2006.

PAULS Alan, *Histoires des larmes, un témoignage*, Paris, Christian Bourgois Editeur, 2009.

PAULS Alan, *La vie pieds nus*, Paris, Christian Bourgois Editeur, 2007.

PAULS Alan, *Histoire des cheveux*, Paris, Christian Bourgois Editeur, 2010.

PEREC Georges, *W ou le souvenir d'enfance*, Paris, Editions Denoël, 1994.

ROBBE-GRILLET Alain, *Le miroir qui revient*, Paris, Edition de minuit, 1984.

ROBBE-GRILLET Alain, *Angélique ou l'enchantement*, Paris, Edition du minuit, 1988.

ROBBE-GRILLET Alain, *Les derniers jours de Corinthe*, Paris, Ed. de minuit, 1994.

SARRAUTE Nathalie, *Enfance*, Gallimard, Folio, 1985.

TABAROVSKY Damián, *Autobiographie médicale*, Paris, Christian Bourgois Editeur, 2010.

E. THÉORIE LITTÉRAIRE – ARTICLES

ABLAMOWICZ Aleksander, « Le romanesque en question » [en ligne], *Masarykova Univerzita V Brne*, 2003. Disponible sur <<http://www.phil.muni.cz/plonedata/wurj/erb/volumes-31-40/ablamowicz03.pdf>> [consulté le 23 avril 2015].

BARTHES Roland, « L'Effet de réel », *Communications* n° 11, 1968.

« Barthes « Romanesques » » [en ligne], *Fabula*. Disponible sur <<http://fabula.org/forum/barthes/18.php>> [consulté le 23 avril 2015].

CANTIN Annie, « Les écritures intimes aux frontières du réel ou une littérature du vrai est-elle possible ? » [en ligne], *Fabula*. Disponible sur <<http://www.fabula.org/colloques/frontieres/228.php>> [consulté le 23 avril 2015].

COLONNA Vincent, « Défense et illustration du roman autobiographique » [en ligne], *Fabula*. Disponible sur <<http://www.fabula.org/revue/cr/468.php>> [consulté le 23 avril 2015].

DECLERCQ Gilles, MURAT Michel, *Le Romanesque*, Paris, Presse Sorbonne Nouvelle, 2004.

DOUBROVSKY Serge, « Autobiographie/vérité/psychanalyse », dans *Autobiographiques, de Corneille à Sartre*, Paris, PUF, coll. « Perspectives critiques », 1988.

DOUBROVSKY Serge, « Les points sur les « i » », dans JANELLE Jean-Louis, VIOLLET Catherine (dir.), *Genèse et autofiction*, Louvain-la-Neuve, Academia-Bruylant.

Enquête sur le roman romanesque, Jean-Marie Seillan (Ed.), Paris, Encrage, Centre d'Etudes du Roman et du Romanesque de l'Université de Picardie, « Coll. Romanesque », 2005.

ESCOLA Marc, « Atelier de théorie littéraire : les relations transtextuelles selon Gérard Genette » [en ligne], *Fabula*. Disponible sur <http://www.fabula.org/atelier.php?Les_relations_transtextuelles_selon_g_genette.html> [consulté le 15 aout 2011].

GASPARINI Philippe, « De quoi l'autofiction est-elle le nom ? » [en ligne], *Autofiction.org*, 2009. Disponible sur <<http://www.autofiction.org/index.php?post/2010/01/02/De-quoi-l-autofiction-est-elle-le-nom-Par-Philippe-Gasparini>> [consulté le 23 avril 2015].

GENON Arnaud, « L'inépuisable moi » [en ligne], *Fabula*, 2008. Disponible sur <<http://www.fabula.org/revue/document4543.php>> [consulté le 23 avril 2015].

GENON Arnaud, « Les coulisses de l'autofiction » [en ligne], *Fabula*, 2007. Disponible sur <<http://www.fabula.org/revue/document3146.php>> [consulté le 23 avril 2015].

GENON Arnaud, « L'autofiction sans frontières » [en ligne], *Fabula*, 2007. Disponible sur <<http://www.fabula.org/revue/document3482.php>> [consulté le 23 avril 2015].

GENON Arnaud, « Note sur l'autofiction et la question du sujet » [en ligne], *La Revue des Ressources*, 2007. Disponible sur <<http://www.larevuedesressources.org/spip.php?article686>> [consulté le 23 avril 2015].

LAFON Michel, « Les aventures de la mise en recueil », dans : *Tigre*, n°5 La nouvelle II Grenoble, Ellug, Février 1990.

LAOUYEN Mounir, « L'autofiction, une réception problématique » [en ligne], *Fabula*. Disponible sur <<http://www.fabula.org/forum/colloque99/208.php>> [consulté le 23 avril 2015].

LASSAGNE Laure, « L'autre de tous les genres » [en ligne], *Fabula*, 2005. Disponible sur <<http://www.fabula.org/revue/document983.php>> [consulté le 23 avril 2015].

LAVABRE Marie-Claire, « Usages et mésusages de la mémoire » [en ligne], *Critique internationale*, Année 2000, Volume 7, Numéro 1, p. 49. Disponible sur <<http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/search/>> [consulté le 04 novembre 2009].

LECARME, Jacques, « L'autofiction : un mauvais genre ? », dans *Autofictions & Cie* (Colloque de Nanterre, 1992, dir. Serge Doubrovsky, Jacques Lecarme et Philippe Lejeune), RITM, n°6.

MARTINET Jean-luc, « Le romanesque légitimé par l'histoire » [en ligne], *Fabula*, 2009. Disponible sur <<http://www.fabula.org/revue/document4796.php>> [consulté le 23 avril 2015].

MURZILLI Nancy, « La fiction ou l'expérimentation des possibles » [en ligne], *Fabula*. Disponible sur <<http://www.fabula.org/effet/interventions/11.php>> [consulté le 23 avril 2015].

NORA Pierre, « L'avènement mondial de la mémoire » [en ligne], *Eurozine*, 2002. Disponible sur <http://www.eurozine.com/articles/article_2002-04-19-nora-fr.html> [consulté le 18 avril 2015].

PIEGAY-GROS Nathalie, « Romanesque : l'enquête de 1891 » [en ligne], *Fabula*, 2006. Disponible sur <<http://www.fabula.org/revue/document1101.php>> [consulté le 23 avril 2015].

PIEGAY-GROS Nathalie, « La vie comme un roman : le romanesque, au-delà du roman » [en ligne], *Fabula*, 2004. Disponible sur <<http://www.fabula.org/actualites/article8926.php>> [consulté le 23 avril 2015].

PFERSMANN Andréas, « La lanterne magique du romanesque » [en ligne], *Vox Poetica*, 2006. Disponible sur <<http://www.vox-poetica.org/t/pfersmann.htm>> [consulté le 23 avril 2015].

PREMAT Julio (ed.) (2005) : Figures d'auteur/ Figuras de autor, Saint Denis, Université Paris 8, Cahiers de LI.RI.CO, n°1.

Récit d'enfance et romanesque, Alain Scheffer (Ed.), Paris, Encrage, Centre d'Etudes du Roman et du Romanesque de l'Université de Picardie, « Coll. Romanesque », 2004.

Romanesque et histoire, Christophe Reffait (Ed.), Paris, Encrage, Centre d'Etudes du Roman et du Romanesque de l'Université de Picardie, « Coll. Romanesque », 2008.

SCHAEFFER Jean-Marie, « Le Romanesque » [en ligne], *Vox Poetica*, 2002, <<http://www.vox-poetica.org/t/leromanesque.htm>> [consulté le 18 avril 2009].

SIMON Anne, « Fenêtres romanesques : le retour du social » [en ligne], *Fabula*, 2005. Disponible sur <<http://www.fabula.org/revue/document981.php>> [consulté le 23 avril 2015].

WAGNER Frank, « Le récit fictionnel et ses marges : états de lieux » [en ligne], *Vox Poetica*. Disponible sur <<http://www.vox-poetica.org/t/articles/wagner2006.html>> [consulté le 23 avril 2015].

F. ARTICLES SUR L'ŒUVRE DE DANIEL GUEBEL [EN LIGNE]

1. Articles sur l'œuvre en prose

a) Derrumbe

ARIAS Hernán, BUDASSI Sonia, «Una charla con Sergio Bizzio, Daniel Guebel, y Alan Pauls» [en ligne], *Locos de Razón*, 25 Novembre 2007. Disponible sur <<http://locosderazon.blogspot.fr/2007/11/una-charla-con-sergio-bizzio-daniel.html>> [consulté le 20 avril 2015].

CONSIGLIO Jorge, «Lucidez del extravío» [en ligne], *La Nación*, 22 Décembre 2007. Disponible sur <<http://www.lanacion.com.ar/972255-lucidez-del-extravio>> [consulté le 20 avril 2015].

DÍAZ Claudio, «Guebel y Bizzio novelizan la ruptura amorosa. Separados a escribir» [en ligne], Site officiel de Daniel Guebel, 31 Décembre 2007. Disponible sur <<http://www.danielguebel.com.ar/criticaynotas/imag-critica/derrumbe/23-ZONAROJA.pdf>> [consulté le 20 avril 2015].

FRIERA Silvina, «Daniel Guebel y las ideas que motorizan *Derrumbe*, una novela que investiga el mundo interno de un autor» [en ligne], *Página 12*, 21 Décembre 2007. Disponible sur <<http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/2-8710-2007-12-21.html>> [consulté le 20 avril 2015].

GARCÉS Gonzalo, «La voz del payaso» [en ligne], *Revista Ñ*, N°227, 02 Février 2008. Disponible sur <<http://edant.revistaenie.clarin.com/notas/2008/02/09/01603476.html>> [consulté le 20 avril 2015].

LIBERTELLA Mauro, «El crack-up» [en ligne], Página 12, 16 Décembre 2007. Disponible sur <<http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-2847-2007-12-16.html>> [consulté le 20 avril 2015].

MAYER Marcos, «Una escritura de la intimidad» [en ligne], La Nación, 05 Avril 2008. Disponible sur <<http://www.lanacion.com.ar/1000482-una-escritura-de-la-intimidad>> [consulté le 20 avril 2015].

MOLLE Fernando, «El dolor como droga de la verdad» [en ligne], In: site officiel de Daniel Guebel, 08 Décembre 2007. Disponible sur <<http://www.danielguebel.com.ar/criticaynotas/8-derrumbe.html>> [consulté le 18 avril 2009].

QUINTÍN, «Tradiciones Sanmartinianas» [en ligne], La lectora provisoria, 04 Décembre 2007. Disponible sur <<http://www.lalectoraprovisoria.wordpress.com/2007/12/04/tradiciones-sanmartinianas/>> [consulté le 20 avril 2015].

RUNNO Mauricio, «*Derrumbe*, nuevo libro de Daniel Guebel» [en ligne], Recortes y periodismo, 03 Décembre 2007. Disponible sur <<http://masquevidadigital.blogspot.com/2007/12/derrumbe-nuevo-libro-de-daniel-guebel.html>> [consulté le 20 avril 2015].

SARLO Beatriz, «La identificación cómica» [en ligne], Site officiel de Daniel Guebel, 27 Janvier 2008. Disponible sur <<http://www.danielguebel.com.ar/criticaynotas/derrumbe-notasycriticas.html>> [consulté le 20 avril 2015)].

SASTURAIN Diego, «Conté una separación como un estallido» [en ligne], Clarín, 10 décembre 2007. Disponible sur <<http://edant.clarin.com/diario/2007/12/10/sociedad/s-04401.htm>> [consulté le 20 avril 2015].

VALLE Agustín J., «Daniel Guebel: escribo para alimentar mis ganas de escribir» [en ligne], Solo entrevistas, 29 Mars 2008. Disponible sur <<http://soloentrevistas.blogspot.fr/2008/03/daniel-guebel.html>> [consulté le 20 avril 2015].

VIOLA Liliana, «Barranca abajo» [en ligne], Página 12, 14 Décembre 2007. Disponible sur <<http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/las12/37-3785-2007-12-14.html>> [consulté le 20 avril 2015].

b) Los Padres de Sherezade

BOGADO Fernando, «Las mil y una» [en ligne], Página 12, 25 janvier 2009. Disponible sur <<http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-3334-2009-01-25.html>> [consulté le 20 avril 2015].

POLI Federico, «Los padres de Sherezade o el encuentro de Guebel con Borges» [en ligne], Eterna Cadencia Wordpress. Disponible sur <<https://eternacadencia.wordpress.com/2009/01/23/los-padres-de-sherezade-o-el-encuentro-de-guebel-con-borges/>> [consulté le 20 avril 2015].

CAPELLI Matías, «Barrido y limpieza» [en ligne], Site officiel de Daniel Guebel, janvier 2009. Disponible sur <http://danielguebel.com.ar/criticaynotas/9_lospadresdesherezade.html> [consulté le 01 décembre 2009].

FRIERA Silvina, «A veces hay que arrastrar el libro sobre las espaldas» [en ligne], Página 12, Décembre 2008. Disponible sur <<http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/4-12377-2008-12-22.html>> [consulté le 20 avril 2015].

GIANERA Pablo, «Historias interrumpidas» [en ligne], La Nación, 14 Février 2009. Disponible sur <<http://www.lanacion.com.ar/1098524-historias-interrumpidas>> [consulté le 20 avril 2015].

GIANERA Pablo, «Pérdida, quejas y amor» [en ligne], La Nación, 01 décembre 2007. Disponible sur <http://www.lanacion.com.ar/nota.asp?nota_id=966048> [consulté le 20 avril 2015].

MEILLER Valeria, «El corazón sutil de los relatos» [en ligne], Eterna Cadencia, 22 Février 2009. Disponible sur <<https://eternacadencia.wordpress.com/2009/02/22/el-corazon-sutil-de-los-relatos/>> [consulté le 20 avril 2015].

PABLOS Gustavo, «Busco transformar las posibilidades de la narración» [en ligne], La voz, Suplemento cultura, 22 janvier 2009. Disponible sur <http://www.lavoz.com.ar/Nota.asp?nota_id=483242&high=guebel> [consulté le 20 avril 2015].

SASTURAIN Diego, «El amor es una máquina narrativa» entrevista a Daniel Guebel [en ligne], Eterna Cadencia, 30 novembre 2008. Disponible sur <<http://www.eternacadencia.com.ar/prensa.htm>> [consulté le 20 avril 2015].

TOMAS Maximiliano, «Los cuentos de la buena pipa» [en ligne], Perfil, 11 janvier 2009. Disponible sur <<http://www.perfil.com/columnistas/Los-cuentos-de-la-buena-pipa-20090111-0006.html>> [consulté le 20 avril 2015].

c) El Caso Voynich

FRIERA Silvina, «Quise llevar al extremo la cuestión del sentido» [en ligne], Página 12, 08 Février 2010. Disponible sur <<http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/4-16887-2010-02-08.html>> [consulté le 20 avril 2015].

HOUNIE Analia, «Me siento expatriado, cómodo en los vaivenes» [en ligne], Site officiel de Daniel Guebel, 3 janvier 2010. Disponible sur <<http://www.danielguebel.com.ar/criticaynotas/elcaso-notasycriticas.html>> [consulté le 20 avril 2015].

LOJO Martín, «Misterios que se intensifican» [en ligne], La Nación, 12 décembre 2009. Disponible sur <http://www.lanacion.com.ar/nota.asp?nota_id=1209323> [consulté le 20 avril 2015].

MURANO Augusto, «Les peripecias de un enigma» [en ligne], Confines, février 2010. Disponible sur <<http://www.confinesdigital.com/conf24/daniel-guebel-las-peripecias-de-un-enigma.html>> [consulté le 20 avril 2015].

P.Z, «El doble» [en ligne], Eterna Cadencia, 06 novembre 2009. Disponible sur <<http://blog.etercadencia.com.ar/?p=5019#more-5019>> [consulté le 04 mai 2015].

QUINTIN, «El caso Guebel» [en ligne], La lectora provisoria, 19 février 2010. Disponible sur <<https://lalectoraprovisoria.wordpress.com/2010/02/19/el-caso-guebel/>> [consulté le 23 avril 2015].

d) Mis escritores muertos

GUEBEL Daniel, «Jorge Di Paola» [en ligne], Tomas Hotel, 26 avril 2007. Disponible sur <<http://www.tomashotel.com.ar/archives/291>> [consulté le 04 mai 2015].

LIBERTELLA Mauro, «Guebel y sus precursores» [en ligne], Site officiel de Daniel Guebel. Disponible sur <<http://www.danielguebel.com.ar/capitulo/presentacion.html>> [consulté le 20 avril 2015].

MUNARO Augusto, «Entrevista a Daniel Guebel sobre su novela, Mis Escritores muertos» [en ligne], Site officiel de Daniel Guebel. Disponible sur <<http://www.danielguebel.com.ar/criticaynotas/misescritores-notasycriticas.html>> [consulté le 20 avril 2015].

MUNARO Augusto, «Elegía de dos amigos» [en ligne], Site officiel de Daniel Guebel. Disponible sur <<http://www.danielguebel.com.ar/criticaynotas/misescritores-notasycriticas.html>> [consulté le 18 avril 2015].

e) El día feliz de Charlie Feiling

MAVRAKIS Nicolas, «Un recuerdo extraordinario» [en ligne], Site officiel de Daniel Guebel, 28 août 2006. Disponible sur <<http://www.danielguebel.com.ar/criticaynotas/eldiafeliz-notasycriticas.html>> [consulté le 20 avril 2015].

VAZQUEZ Christian, «Diez años sin Charlie Feiling: La inteligencia, la imaginación encendida» [en ligne], Revista Teína, n°16 «Pobreza», octobre 2007. Disponible sur <<http://www.revistateina.es/teina/web/teina16/lit4.htm>> [consulté le 20 avril 2015].

f) Ella

P.Z, «Lógica de la catástrofe amorosa» [en ligne], Eterna Cadencia, 24 septembre 2010. Disponible sur <<http://blog.eternacadencia.com.ar/?p=9795>> [consulté le 20 avril 2015].

P.Z, « No me gusta tomar lo real en estado crudo » [en ligne], Eterna Cadencia, 28 septembre 2010. Disponible sur <<http://blog.eternacadencia.com.ar/?p=9839>> [consulté le 20 avril 2015].

g) La carne de Evita

BECERRA Juan José, «Una mitología marginal» [en ligne], Perfil, 27 mai 2012. Disponible sur <http://www.perfil.com/ediciones/2012/5/edicion_680/contenidos/noticia_0023.html> [consulté le 20 avril 2015].

BOGADO Fernando, «Volveré y seré vanguardia» [en ligne], Página 12, 22 avril 2012. Disponible sur <<http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-4647-2012-04-22.html>> [consulté le 23 mai 2015].

FERNÁNDEZ Felipe, «El cuerpo peronista» [en ligne], La nación, 18 mai 2012. Disponible sur <<http://www.lanacion.com.ar/1473196-el-cuerpo-peronista>> [consulté le 23 avril 2015].

GIMÉNEZ Eduardo, «Evita es nuestra Virgen María» [en ligne], Site officiel de Daniel Guebel, 14 avril 2012. Disponible sur <<http://www.danielguebel.com.ar/criticaynotas/imagen-critica/lacarnedeevita/NOT-1842-049-CULTURA.pdf>> [consulté le 23 avril 2015].

MENDEZ Matías, « No tengo ideas de si el kircherismo es un milagro de la política argentina u otra catástrofe»[en ligne], Infobae, Disponible sur <<http://www.infobae.com/2014/12/07/1613798-no-tengo-idea-si-el-kirchnerismo-es-un-milagro-la-politica-argentina-u-otra-catastrofe>> [consulté le 10 juin 2015].

OLMEDO-WEHITT Luciana, «Daniel Guebel, a toda máquina» [en ligne], La Nación, 9 septembre 2011. Disponible sur <<http://www.lanacion.com.ar/1403894-daniel-guebel-a-toda-maquina>> [consulté le 23 avril 2015].

QUINTÍN, «Dos novelas peronistas» [en ligne], Perfil, 27 mai 2012. Disponible sur <<http://lalectoraprovisoria.wordpress.com/2012/05/27/dos-novelas-peronistas/#more-20594>> [consulté le 23 avril 2015].

SASTURAIN Diego, «Creo que el peronismo tiene una carga alucinatoria notable» [en ligne], Clarín, 2 juin 2012. Disponible sur <http://www.clarin.com/sociedad/Creo-peronismo-carga-alucinatoria-notable_0_711529004.html> [consulté le 23 avril 2015].

TOMAS Maximiliano, «Peronismo, ficción y realidad» [en ligne], La Nación, 14 mai 2012. Disponible sur <<http://www.lanacion.com.ar/1473015-peronismo-ficcion-y-realidad>> [consulté le 23 avril 2015].

h) El terrorista

GUEBEL Daniel, « Un extraño destino » [en ligne], Site officiel de Daniel Guebel, Disponible sur <<http://edant.clarin.com/suplementos/cultura/1998/09/27/e-01101d.htm>> [consulté le 28 mai 2015]

MÉNDEZ Matías, « No tengo idea si el kirchnerismo es un milagro de la política argentina u otra catástrofe» [en ligne], Infobae, Disponible sur <<http://www.infobae.com/2014/12/07/1613798-no-tengo-idea-si-el-kirchnerismo-es-un-milagro-la-politica-argentina-u-otra-catastrofe>> [consulté le 28 mai 2015].

2. Articles sur l'oeuvre théâtrale

a) Tres obras para desesperar

HOPENHAYN Silvia, «Para desesperar» [en ligne], La Nación, 4 mars 2009. Disponible sur <<http://www.lanacion.com.ar/1105097-para-desesperar>> [consulté le 23 avril 2015].

b) Dos obras ordinarias

DUBATTI Jorge, «Los gauchos de Beckett» [en ligne], Site officiel de Daniel Guebel, 13 juin 1995. Disponible sur <<http://www.danielguebel.com.ar/criticaynotas/1-dosobrasordinarias.html>> [consulté le 19 décembre 2011].

c) Dos cirujas

SOTO Moira, «Degenerarse» [en ligne], Página 12, 26 octobre 2007. Disponible sur <<http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/las12/13-3679-2007-10-26.html>> [consulté le 23 avril 2015].

MAINELLI Maria Fernanda, « «Dos cirujas», entre la mugre y la filosofía» [en ligne], Perfil, 26 octobre 2007. Disponible sur <http://www.perfil.com/contenidos/2007/10/26/noticia_0061.html> [consulté le 23 avril 2015].

GUEBEL Daniel, «Los avatares de un autor en escena» [en ligne], Site officiel de Daniel Guebel, 7 octobre 2007. Disponible sur <<http://www.danielguebel.com.ar/criticaynotas/imag-critica/notasgrales/DIA-0199-014-teat.jpg>> [consulté le 23 avril 2015].

PACHECO Carlos, «Seres marginados en un basural» [en ligne], La Nación, 2 Décembre 2007. Disponible sur <http://www.lanacion.com.ar/nota.asp?nota_id=967348> [consulté le 23 avril 2015].

3. Artículos sur Daniel Guebel écrivain

BUDASSI Sonia, ARIAS Hernan, «Una charla con Sergio Bizzio, Daniel Guebel, y Alan Pauls» [en ligne], Perfil, 18 Novembre 2007. Disponible sur <<http://www.diarioperfil.com.ar/edimp/0209/articulo.php?art=4076>> [consulté le 18 Avril 2015].

GUEBEL Daniel, «De cómo ganar premios» [en ligne], Perfil, 30 octobre 2006. Disponible sur <http://www.perfil.com/contenidos/2006/10/30/noticia_0036.html> [consulté le 23 avril 2015].

J.S, «Guebel : vanguardista clásico» [en ligne], Site officiel de Daniel Guebel, 8 juillet 2007. Disponible sur <<http://www.danielguebel.com.ar/criticaynotas/perfil-2-guebel-vanguardistaclasico.html>> [consulté le 23 avril 2015].

OLMEDO-WEHITT Luciana, «Daniel Guebel: a toda máquina» [en ligne], La Nación, 9 septembre 2011. Disponible sur <<http://www.lanacion.com.ar/1403894-daniel-guebel-a-toda-maquina>> [consulté le 23 avril 2015].

RIPPEL Jonathan, «El problema de la guerrilla es un problema que atañe al Quijote» [en ligne], Site officiel de Daniel Guebel, 3 Avril 2008. Disponible sur <<http://www.danielguebel.com.ar/criticaynotas/imag-critica/notasgrales/CE-09042008-DGUEBEL.jpg>> [consulté le 23 avril 2015].

VAZQUÉZ Christian, «La literatura puede ser mucho más dolorosa si la tragedia se cuenta con humor» [en ligne], Revista Teína, n°13 «Educación», novembre –décembre 2006 et janvier 2007. Disponible sur <<http://www.revistateina.es/teina/web/teina13/lit6.htm>> [consulté le 18 avril 2015].

CASTRO María Virginia, «¿Posmodernos? ¿Apolíticos? Grupo Shangai: nuevas narrativas sobre la última dictadura militar» [en ligne], SEDICI Repositorio Institucional de la UNLP (Universidad Nacional de La Plata). Disponible sur <http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/17417/Documento_completo.pdf?sequence=1> [consulté le 23 avril 2015].

SASSI Hernán, «A pesar de Shanghai, a pesar de Babel» [en ligne], El interpretador – literatura, arte y pensamiento, Número 32, Décembre 2007. Disponible sur [consulté le 17 janvier 2013].

4. Reportage

GIANERA Pablo, «Obra en construcción: Daniel Guebel» [en ligne], Ciudad de Buenos Aires Audivideoteca de escritores, février 2006. Disponible sur <<http://audiovideotecaba.com/daniel-guebel/>> [consulté le 23 avril 2015].

G. USUELS

DUBOIS Jean, GIACOMO Mathée, GUESPIN Louis, MARCELLESI Christiane, MARCELLESI Jean-Baptiste, MÉVEL Jean-Pierre, *Dictionnaire de linguistique*, Larousse, 1994, p. 235.

CHEVALIER, Jean, GHEERBRANT, Alain, *Dictionnaire des symboles*, Editions Robert Laffont, 1995.

LANCHA, Charles, *Histoire de l'Amérique hispanique de Bolívar à nos jours*, Paris, L'Harmattan, coll. « Horizons Amériques Latines », 2003.

LYNCH John, CORTES CONDE Roberto, GALLO Ezequiel, ROCK David, BETHEL Leslie, *Historia de la Argentina*, Barcelone, Crítica, 2001.

INDEX

A

Ablamowicz, Aleksander · 374
Aira, César · 12, 15, 50, 226, 229, 240, 244, 261, 291, 295, 298, 299, 300, 302, 303, 304, 305, 318, 319, 373
Alain Scheffer · 376
Amícola, José · 368
Andersen, Christian · 198
Arias, Hernan · 382
Aristote · 261
Asís, Jorge · 77

B

Barragan, Claudio · 314
Barragán, Claudio · 74, 119, 154, 186, 214, 216, 221, 310
Barthes, Roland · 20, 42, 52, 55, 56, 57, 79, 161, 177, 196, 233, 249, 312, 368, 369, 374
Baschevis Singer, Isaac · 86, 87
Baudelaire, Charles · 293, 302, 305
Baudelle, Yves · 13, 45
Becerra, Juan José · 330, 380
Beckett, Samuel · 230, 259
Bergerac de, Cyrano · 292
Bigongiari, Diego · 291, 297
Bioy Casares, Adolfo · 260, 261, 274, 290
Blondel, Eric · 369
Bogado, Fernando · 106, 144, 377
Boje, David · 43
Borges, Jorge Luis · 118, 373
Botticelli · 75, 77
Bourdieu, Pierre · 22, 245, 291, 292, 294, 305
Briante · 276
Briante, Miguel · 276
Brochier, Jean-Jacques · 369
Brunn, Alain · 193, 195, 369
Budassi, Sonia · 382

C

Calvino, Italo · 220, 369
Caparrós, Martín · 14, 16, 77, 291, 295, 297, 298
Capelli, Matías · 378
Carerra Arturo · 295
Castillo, Abelardo · 77
Catelli, Nora · 12, 369
Caune, Jean · 268, 269, 369
Chejfec, Sergio · 14, 291, 295, 298, 300, 361
Chitarroni, Luis · 14, 16, 276, 291, 295, 298, 300, 303

Christophe Reffait · 376
Cippolini, Rafael · 202, 208
Cohn, Dorrit · 183, 190, 196, 369
Colonna, Vincent · 42, 186, 369, 374
Compagnon, Antoine · 48, 369
Consiglio, Jorge · 257, 376
Constant, Benjamin · 16
Copi · 77, 78, 295, 373
Cortázar, Julio · 276

D

Damiani, Marcelo · 369
Declercq, Gilles · 188, 374
Di Paola, Jorge · 12, 195, 199, 201, 202, 207, 208, 209, 210, 288, 319, 328, 379
Díaz, Claudio · 376
Dorio, Jorge · 14, 291, 295
Dubatti, Jorge · 260, 272, 381
During, Elie · 370

E

El Murr, Dimitri · 370
Eloy Martínez, Tomás · 77, 297, 300
Ernaux, Annie · 46
Ezequiel Solares, Fernando · 68

F

Feiling, Charlie · 9, 15, 16, 18, 119, 160, 222, 227, 272, 274, 275, 276, 277, 280, 281, 282, 283, 284, 285, 286, 287, 288, 289, 290, 291, 295, 296, 298, 307, 309, 315, 319, 324, 373, 379
Fernández, Felipe · 77, 380
Ferret, Stéphane · 370
Flaubert, Gustave · 16, 303
Fogwill, Rodolfo · 77, 295, 296
Freda, Gustavo · 251
Freud, Sigmund · 370
Friera, Silvina · 33, 164, 189, 255, 376, 378

G

Galeano, Eduardo · 297
Galuppi, Baltassare · 283
Gamerro, Carlos · 77
Garcés, Gonzalo · 232, 376

García Márquez, Gabriel · 230
Gasparini, Philippe · 12, 23, 24, 26, 29, 31, 34, 35, 36, 37, 45, 186, 237, 246, 248, 315, 370
Genette, Gérard · 22, 26, 31, 34, 37, 42, 48, 49, 54, 87, 115, 121, 132, 133, 191, 303, 315, 370
Genon, Arnaud · 24, 232, 374, 375
Germain, Sylvie · 188, 205, 370
Gianera, Pablo · 126, 180, 378
Giménez, Eduardo · 77, 84, 380
Giordano, Alberto · 12, 370
Godoy, Carlos · 77
Gonord, Alban · 370
Goodman, Nelson · 370
Gordon Byron, George · 292
Gouhier, Henri · 261, 272, 370
Goya, Francisco de · 118
Gramuglio, María Teresa · 298
Guebel, Daniel · 9, 16, 21, 22, 30, 33, 34, 36, 38, 41, 44, 45, 46, 47, 49, 50, 51, 52, 54, 57, 59, 62, 63, 71, 75, 77, 80, 81, 82, 83, 86, 87, 90, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 106, 107, 110, 112, 113, 114, 116, 119, 120, 126, 128, 129, 131, 132, 133, 138, 140, 141, 144, 146, 152, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 170, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 178, 182, 183, 185, 186, 188, 189, 191, 192, 193, 195, 196, 197, 200, 201, 202, 205, 207, 208, 209, 210, 211, 212, 213, 216, 219, 220, 221, 229, 235, 237, 241, 246, 249, 252, 253, 254, 255, 257, 259, 260, 261, 262, 263, 266, 268, 270, 271, 272, 273, 274, 275, 278, 279, 280, 281, 282, 283, 285, 286, 288, 289, 290, 291, 295, 296, 297, 298, 300, 315, 327, 330, 332, 362, 368, 373, 376, 377, 378, 379, 380, 381, 382

H

Hartzenberger · 370
Hayoun, Maurice-Ruben · 85, 86, 88, 97, 100, 101, 370
Hemingway, Ernest · 90, 195, 200, 207, 208, 209, 319
Hopenhayn, Silvia · 381
Hoquet, Thierry · 370
Hounie, Analia · 378
Hubier, Sébastien · 370

I

Ibarlucía, Ricardo · 291, 297

J

James, Henry · 16, 154, 195, 221, 251, 303
Jean-Marie Seillan · 374
Jitrik, Noé · 371
Jouve, Vincent · 371

K

Kohan, Martín · 6, 160, 161, 299, 315, 316
Kristeva, Julia · 371
Kundera, Milan · 81, 82, 221, 371

L

Laddaga, Reinaldo · 371
Lafon, Michel · 129, 134, 146, 232, 260, 274, 278, 371
Laiseca, Alberto · 295
Lamborghini, Osvaldo · 16, 295
Lamborghini, Osvaldo et Leónidas · 77
Lanson, Gustave · 294
Lassagne, Laure · 375
Le Camus, Jean · 237, 371
Le Guennec, Jean · 371
Lecarme, Jacques · 38, 41, 375
Lejeune, Philippe · 24, 38, 233, 314, 371
Lenoir, Béatrice · 371
Libertella, Héctor · 118, 119, 199, 209, 210, 288, 319, 369
Libertella, Mauro · 209, 210, 377, 379
Lojo, Martín · 210, 379
Loyola, Ignace de · 110, 144, 311, 332
Lytard, Jean-François · 35, 371

M

Mainelli, Maria Fernanda · 381
Martinet, Jean-luc · 375
Masetto Dal, A · 297
Mauriac, François · 38
Mavrakis, Nicolas · 379
Mayer, Marcos · 36, 377
Meiller, Valeria · 378
Meizoz, Jérôme · 294, 298, 299, 306, 372
Milner, Max · 179, 371
Molle, Fernando · 377
Montalbetti, Christine · 181, 183, 185, 207, 372
Munaro, Augusto · 197, 288, 379
Murzilli, Nancy · 178, 375

N

Nietzsche, Friedrich · 262
Nizon, Paul · 26, 37
Nora, Pierre · 92

O

Olmedo-Wehitt, Luciana · 120, 380, 382

P

P.Z · 208, 314, 379, 380
Pablo Gianera · 213, 316, 332, 382
Pablos, Gustavo · 53, 378
Pacheco, Carlos · 381
Pauls, Alan · 159, 187, 208, 373
Perec, Georges · 373
Perlongher, Nestór · 77
Pfersmann, Andrés · 375
Piégay-Gros, Nathalie · 81, 372, 375
Piglia, Ricardo · 15, 77, 261
Piquet, Nicolas · 372
Posse, Abel · 300
Premat, Julio · 292, 294, 376
Puenzo, Lucía · 15
Puig, Manuel · 15

Q

Quijano, Alonso · 292
Quintín · 81, 247, 377, 379, 380

R

Rembrandt · 119, 221, 228, 251, 311
Ricardou, Jean · 53, 63, 113, 114, 116, 121, 372
Ricoeur, Paul · 221, 372
Rippel, Jonathan · 382
Robbe-Grillet · 12, 37, 46, 369, 373, 374
Robin, Régine · 13, 35
Rodinson, Maxime · 83, 84
Roth, Joseph · 97, 99, 100, 101, 103, 104
Rozenmacher, Germán · 77
Runno, Mauricio · 377

S

Saavedra, Guillermo · 295
Saccomanno, Guillermo · 77
Saer, Juan José · 15, 295
Salgari, Emilio · 16
Salmon, Christian · 43, 250, 372
Samoilovich, Daniel · 291, 297

Sánchez, Matilde · 298, 318
Sarli, Isabel · 67
Sarlo, Beatriz · 377
Sarraute, Nathalie · 46, 175, 372, 374
Sartre, Jean-Paul · 292
Sassi, Hernán · 293, 382
Sasturain, Diego · 271, 377, 380
Saussure, Ferdinand de · 55
Scatamburlo · 283
Schaeffer, Jean-Marie · 26, 151, 220, 376
Sergio Bizzio · 11, 14, 15, 16, 18, 21, 25, 29, 30, 32, 34, 36, 41, 43, 44, 46, 162, 174, 184, 202, 208, 226, 227, 229, 230, 235, 236, 241, 249, 253, 259, 260, 261, 262, 272, 273, 274, 275, 276, 278, 283, 286, 288, 290, 291, 296, 298, 306, 307, 318, 319, 323, 324, 328, 329, 364, 376, 382
Shakespeare, William · 283
Simon, Anne · 252, 376
Soriano, Osvaldo · 77, 276, 297
Soto, Moira · 268, 271, 381
Steinmetz, Jean-Luc · 372
Sternberg-Greiner · 153, 154, 155, 157, 163, 167, 191, 372

T

Tabarovsky, Damián · 47, 374
Tadeo Cruz, Isidoro · 292
Todorov, Tzeta · 372
Tomas, Maximiliano · 73, 77, 378, 381

V

Valle, Agustín J. · 54, 377
Vélasquez · 119, 228, 251, 311
Viegnes, Michel · 372
Vilain, Philippe · 13, 39
Viñas, David · 77
Viola, Liliana · 377

W

Wagner, Frank · 183, 376
Walsh, Rodolfo · 77

TABLE DES MATIERES

REMERCIEMENTS.....	6
CORPUS DES OEUVRES ETUDIÉES	9
A. CORPUS DES ŒUVRES DE DANIEL GUEBEL	9
B. CORPUS DÉDIÉ À L'ANALYSE DE L'ÉCRITURE EN COLLABORATION AVEC SERGIO BIZZIO ..	9
INTRODUCTION.....	11
PREMIÈRE PARTIE – APPROCHE DE L'ŒUVRE ROMANESQUE DE DANIEL GUEBEL : ENTRE AUTOFICTION ET RÉÉCRITURE	21
A. AUTOFICTION : RAPPEL THÉORIQUE ET MISE EN PERSPECTIVE DANS <i>DERRUMBE</i> (DANIEL GUEBEL) ET <i>ERA EL CIELO</i> (SERGIO BIZZIO)	23
1. L'autofiction : hors des frontières du genre autobiographique	23
a) Caractère fictionnel : Une fiction de vie.....	24
b) Caractère référentiel : La vie vue comme un roman.....	26
c) Caractère psychanalytique	27
d) L'esthétique autofictionnelle	30
2. De l'autobiographie à l'autofiction	31
a) La question de l'homonymat	31
b) L'autofiction : une autobiographie issue du courant post-moderne ?	34
c) La « Nouvelle Autobiographie » d'Alain Robbe-Grillet.....	37
3. La stratégie de l'ambiguïté : la réception	38
a) La question du genre.....	39
b) La pertinence de la réception autofictionnelle pour une tentative définitoire	40
c) L'expérience de la lecture.....	43
B. <i>EL ABSOLUTO</i> (INEDIT): UN CONTINUUM ROMANESQUE.....	46
1. Un cycle littéraire d'une décennie	46
a) Les prémices de la réécriture avec <i>Matilde</i> (1994) et <i>Nina</i> (2000)	46
b) <i>El absoluto</i> : roman et arborescence.....	51
c) La communication, nouvelle voie de création du mythe littéraire	54
d) Quand la publication devient un (en)jeu.....	60
2. L'arborescence : une expérimentation architecturale, étude de <i>La carne de Evita</i>	62
a) Du roman-scénario (<i>La vida por Perón</i> , p. 119-139) à l'écriture dramatique (« Patria peronista », <i>La carne de Evita</i>)	64
b) Les personnages : une métonymie du futur de l'Argentine.....	71
c) L'architecture dans <i>La carne de Evita</i> (2012).....	74
d) Le recueil : une architecture romanesque ?	79

C.	LA JUDÉITE EN FICTION DANS <i>LA BELLEZA DE LOS DIFUNTOS</i> (INÉDIT)	85
1.	L'Histoire cachée dans l'histoire.....	85
a)	Un paratexte tourné vers la judéité	86
b)	Une fresque historique.....	88
c)	Les personnages : des portraits à la mesure des changements du XXème siècle	90
d)	Vers une homogénéisation forme d'extermination : l'Amérique, parodie de la Terre Sainte.....	95
2.	<i>La belleza de los difuntos</i> réécriture du roman de Joseph Roth, <i>Le poids de la grâce</i> . 97	
a)	L'extermination de la différence : le personnage d'Alejandro	97
b)	<i>La belleza de los difuntos</i> et <i>Le poids de la grâce</i> : lecture croisée	99
c)	De la judéité à l'universalité	102
D.	MORPHOLOGIE DE LA RÉÉCRITURE CHEZ DANIEL GUEBEL.....	106
1.	La réécriture de soi dans <i>Los padres de Sherezade</i>	108
a)	Le récit qui se transpose : « La fórmula de los jesuitas »	109
b)	Le récit supplémentaire : « Un sueño de amor »	113
c)	Le récit inédit : « La nariz de Stendhal »	119
d)	Le récit qui bifurque: « El secreto de la inmortalidad »	120
e)	La réutilisation narrative dans « Los padres de Sherezade » : poussière d'infini ..	126
2.	La réécriture d'autrui dans <i>El Caso Voynich</i> : les perspectives de la toile.....	135
a)	<i>El caso Voynich</i> : un intertexte numérique	135
b)	Internet et le romanesque : étude de la note dans <i>El caso Voynich</i> pour une définition de l'auteur 2.0	137
3.	La réécriture : un exercice littéraire.....	143

DEUXIÈME PARTIE – LE ROMANESQUE DANS L'AUTOFICTION OU LA RÉCONCILIATION DE L'AUTOBIOGRAPHIE ET DE LA FICTION..... 151

A.	L'AUTOBIOGRAPHIE ET LE ROMANESQUE : ÉTUDE DE L'HUMOUR COMME FACTEUR AUTOBIOGRAPHIQUE ET ROMANESQUE.....	152
1.	L'humour : un biographème ?	153
2.	L'humour ou la possibilité d'un « romanesque sans le roman ».....	161
a)	Cas d'un article de presse : De cómo ganar premios.....	161
b)	Cas de deux nouvelles : « Humo » et « Día de circo »	170
B.	LES PROCÉDÉS FICTIONNELS AUTOUR DU PERSONNAGE (<i>MATILDE, NINA, DERRUMBE, MIS ESCRITORES MUERTOS</i>)	175
1.	Le personnage dans le tourment de retranscrire la réalité	176
a)	Le recours au fantastique dans <i>Nina</i>	176
b)	Apparition du personnage-fantôme	179
c)	Le recours au lyrisme et au délire dans <i>Derrumbe</i>	181
2.	<i>Derrumbe</i> : jeu avec le pacte nominal autofictionnel.....	185
a)	<i>Derrumbe</i> et le pacte nominal autofictionnel	185

b)	Le glissement vers la fiction	189
c)	Regard sur soi, regard sur l'autre.....	192
3.	<i>Mis escritores muertos</i> : la déconstruction du personnage jusqu'à sa négation.....	196
a)	Le sacrifice de l'autre fictionnel et l'avènement de la forme	196
b)	La fiction préméditée dans <i>Mis escritores muertos</i>	201
C.	LA FORME EN TROMPE-L'ŒIL : UN LEVIER ROMANESQUE	206
1.	La paratextualité et la théorie de l'iceberg dans <i>Mis escritores muertos</i>	206
2.	Écriture instantanée : manuscrit de <i>Derrumbe</i> , apport de l' <i>incipit</i>	212
3.	Fragmentation romanesque	220

TROISIÈME PARTIE – L'AUTOFICTION, UNE REPRÉSENTATION LITTÉRAIRE ET SOCIALE DE L'AUTEUR..... 226

A.	LA REPRÉSENTATION DE L'AUTEUR DANS L'AUTOFICTION : CAS DE <i>DERRUMBE</i> ET <i>ERA EL CIELO</i> 227	
1.	La déconstruction identitaire du moi	227
a)	Représentation dépréciative.....	227
b)	Absence de soi et vide identitaire	230
2.	L'autofiction : une expérience de la réalité	235
a)	L'enfant moteur de la narration	235
b)	L'amour paternel ou l'expression de la souffrance	237
c)	La place de l'enfant : sacralisation et imaginaire	242
3.	L'autofiction, une expérience littéraire : la littérature se met en scène et parle de littérature.....	245
a)	L'autofiction, un méta-récit.....	245
b)	Autofiction du moi écrivain.....	248
c)	La désacralisation du statut d'écrivain et de la littérature	252
4.	L'autofiction : une esthétique ou quand la fiction s'émancipe de l'autofiction.....	256
B.	L'AUTOFICTION ET L'ÉCRITURE EN COLLABORATION	259
1.	Des prémices théâtrales, la collaboration espace de jeu dans <i>Dos obras ordinarias</i> .	260
a)	Travestissement, espace de je/jeu	260
b)	<i>Dos obras ordinarias</i> , les bases d'une réflexion théâtrale commune sur fond de facétie.....	262
c)	Du pastiche à l'absurde : le spectateur, un équilibriste sur le fil de la démence	263
2.	La poursuite solitaire de la collaboration dans <i>Tres obras para desesperar</i>	266
a)	La didascalie, renfort de l'irreprésentable	266
b)	La corporéité du langage	268
c)	Dramaturgie à quatre mains : une expérience schizophrénique ?	269
3.	L'approche romanesque et autofictionnelle: l'amitié en lettre dans <i>El día feliz</i>	272
a)	Au-delà de l'amitié : la gémellité littéraire.....	273
b)	Écriture à deux claviers : contraintes et possibilités.....	277

c)	Poétique d'un roman bref	281
d)	Collaboration conçue dans <i>El día feliz...</i> , et collaboration avortée dans <i>Mis escritores muertos</i>	288
4.	Shangai, <i>Babel</i> et César Aira : naissance d'une génération tournée vers l'autofiction ? 291	
a)	Le <i>Grupo Shangai</i> et l'émergence de la revue <i>Babel, revista de libros</i>	291
b)	<i>Babel</i> , une voix/voie vers l'autofiction.....	297
c)	César Aira : l'autofiction dans <i>El volante</i>	299
CONCLUSION.....		309
ANNEXES.....		322
A.	ANNEXE 1 : PRÉSENTATION DES ŒUVRES COMPOSANT LE CORPUS.....	322
1.	<i>Matilde</i> (1994).....	322
2.	<i>Dos obras ordinarias</i> (Sergio Bizzio et Daniel Guebel, 1994).....	323
3.	<i>Nina</i> (2000).....	323
4.	<i>La vida por Perón</i> (2004).....	324
5.	<i>El día feliz de Charlie Feiling</i> (Sergio Bizzio et Daniel Guebel, 2006).....	324
6.	<i>La belleza de los difuntos</i> ou <i>Aniquilación</i> (écrit en 2006, inédit)	325
7.	<i>Derrumbe</i> (2007)	327
8.	<i>Los padres de Sherezade</i> (2008).....	327
9.	<i>Mis escritores muertos</i> (2009)	328
10.	<i>El caso Voynich</i> (2009)	328
11.	<i>Tres obras para desesperar</i> (2009)	328
12.	<i>Era el cielo</i> (Sergio Bizzio, 2009).....	329
13.	<i>Ella</i> (2010).....	329
14.	<i>La carne de Evita</i> (2012)	330
15.	<i>El absoluto</i> (inédit)	332
B.	ANNEXE 2 : ARBORESCENCE À PARTIR DE <i>EL ABSOLUTO</i> AVEC RAMIFICATIONS GÉNÉRIQUES OU THÉMATIQUES	335
C.	ANNEXE 3 : APPROCHE CHRONOLOGIQUE DE L'ŒUVRE DE DANIEL GUEBEL.....	336
D.	ANNEXE 4 : APPROCHE GÉNÉRIQUE DE L'ŒUVRE DE DANIEL GUEBEL.....	337
E.	ANNEXE 5 : GUEBEL DANIEL, «DE CÓMO GANAR PREMIOS» [EN LIGNE], PERFIL, 30 OCTOBRE 2006. DISPONIBLE SUR < HTTP://WWW.PERFIL.COM/CONTENIDOS/2006/10/30/NOTICIA_0036.HTML > [CONSULTÉ LE 23 AVRIL 2015]	338
F.	ANNEXE 6 : GUEBEL DANIEL, « HUMO », DANS BUENOS AIRES, LA CIUDAD COMO UN PLANO, LA BESTIA EQUILÁTERA, 2010, P. 117-127.	343

G.	ANNEXE 7 : GUEBEL DANIEL, «DÍA DE CIRCO» [EN LIGNE], REVISTA LITERARIA AZUL@RTE, 3 JANVIER 2010. DISPONIBLE SUR <HTTP://REVISTALITERARIAAZULARTE.BLOGSPOT.COM/2010/01/DANIEL-GUEBEL-DIA-DE-CIRCO.HTML> [CONSULTÉ LE 23 AVRIL 2015].	349
H.	ANNEXE 8 : DISCOURS PRONONCÉ EN 2005 PAR DANIEL GUEBEL LORS DE LA CÉRÉMONIE EN L'HONNEUR DE JORGE DI PAOLA (1940-2007). GUEBEL DANIEL, « JORGE DI PAOLA » [EN LIGNE], TOMAS HOTEL, 26 AVRIL 2007. DISPONIBLE SUR <HTTP://WWW.TOMASHOTEL.COM.AR/ARCHIVES/291> [CONSULTÉ LE 04 MAI 2015].	356
I.	ANNEXE 9 : GIANERA PABLO, «OBRA EN CONSTRUCCIÓN: DANIEL GUEBEL» [EN LIGNE], CUIDAD DE BUENOS AIRES AUDIVIDEOTECA DE ESCRITORES, FÉVRIER 2006. DISPONIBLE SUR <HTTP://AUDIOVIDEOTECABA.COM/DANIEL-GUEBEL/> [CONSULTÉ LE 23 AVRIL 2015].	359
J.	ANNEXE 10 : BABEL N°20, NOVEMBRE 1990, RUBRIQUE : « POLÉMICAS »	360
K.	ANNEXE 11 : BABEL N° 17, MAI 1990, SERGIO CHEJFEC, LENTA BIOGRAFÍA, RUBRIQUE : « LIBRO DEL MES »	361
L.	ANNEXE 12 : BABEL N° 18, AOUT 1990, DANIEL GUEBEL, <i>LA PERLA DEL EMPERADOR</i> , RUBRIQUE : « EL LIBRO DEL MES »	362
M.	ANNEXE 13 : BABEL N° 21, DECEMBRE 1990, SERGIO BIZZIO, <i>EL DIVINO CONVERTIBLE</i> , RUBRIQUE : « NARRATIVAS »	364
N.	1. ANNEXE 14 : BABEL N° 17, MAI 1990, LA BIBLIOTECA DEL PATÓGRAFO, RUBRIQUE : « BIBLIOTECA DEL MES »	365
O.	ANNEXE 15 : ARBORESCENCE AUTOUR DE EL ABSOLUTO.	366
	BIBLIOGRAPHIE	368
A.	ROMANS ET NOUVELLES DE DANIEL GUEBEL	368
B.	CRITIQUE ET THÉORIE LITTÉRAIRES	368
C.	THÈSE	373
D.	ROMANS, RECUEILS, NOUVELLES, ESSAIS	373
E.	THÉORIE LITTÉRAIRE – ARTICLES	374
F.	ARTICLES SUR L'ŒUVRE DE DANIEL GUEBEL [EN LIGNE]	376
1.	Articles sur l'œuvre en prose	376
a)	Derrumbe	376
b)	Los Padres de Sherezade	377
c)	El Caso Voynich	378

d)	Mis escritores muertos	379
e)	El día feliz de Charlie Feiling.....	379
f)	Ella.....	380
g)	La carne de Evita	380
h)	El terrorista	381
2.	Articles sur l'oeuvre théâtrale	381
a)	Tres obras para desesperar.....	381
b)	Dos obras ordinarias	381
c)	Dos cirujas	381
3.	Articles sur Daniel Guebel écrivain	382
4.	Reportage.....	382
G.	USUELS	383
INDEX		384

