

Juan Carlos Onetti et le roman court latino-américain

Introduction

Si l'on dressait une carte du continent américain montrant les genres littéraires en prose les plus importants des XXe et XXIe siècles, on découvrirait peut-être une certaine prédilection pour les genres courts. En Amérique du Nord, la rapide mention des noms d'Ernest Hemingway, William Faulkner, John Steinbeck, Raymond Carver, Jerome David Salinger et Alice Munro peut illustrer cette prédilection.

Si nous nous déplaçons vers le sud du continent, la figure incontournable est celle de l'Argentin Jorge Luis Borges, dont les courts textes de fiction en prose sont parfois si singuliers que seule une certaine inertie culturelle et la volonté de communiquer nous amènent à les appeler « *cuentos* »¹. Outre des poèmes et des essais, Borges a écrit six recueils de nouvelles. Parmi ces derniers, les deux plus remarquables sont probablement *Ficciones* (1944) et *El Aleph* (1949), des livres qui ont exercé une influence majeure sur la littérature en espagnol et en langues étrangères. On peut également citer l'Argentin Julio Cortázar, qui a commencé sa carrière littéraire avec le recueil de nouvelles *Bestiario* (1951) et publié par la suite de nombreux volumes de nouvelles. On peut nommer, comme exemple, *Final del juego* (1956), *Las armas secretas* (1959), *Todos los fuegos el fuego* (1966). L'Argentine Silvina Ocampo a également écrit plusieurs recueils de nouvelles, dont *Autobiografía de Irene* (1948). Citons également les écrivains uruguayens Felisberto Hernández (*Nadie encendía las lámparas*, 1950, entre autres) et Juan Carlos Onetti (*Un sueño realizado y otros cuentos*, 1951 ; *El infierno tan temido y otros cuentos*, 1962 ; *La novia robada y otros cuentos*, 1968 ; *Tiempo de abrazar*, 1974, etc). Le Mexicain Juan Rulfo est un exemple rare d'un écrivain qui a publié deux livres très bien accueillis par la critique et massivement achetés par le public et qui, pourtant, a cessé de publier pendant près de trois

¹ Nous faisons référence à de récits moins classiques de Borges, tels que "Tlön Uqbar Orbis Tertiu", "Pierre Ménard, auteur du Quichotte", "Thème du traître et du héros", "Examen de l'œuvre d'Albert Quain", etc.

décennies. Le second de ces livres est *Pedro Páramo* (1955) ; le premier est un recueil de nouvelles intitulé *El Llano en llamas* (1953).

Pourtant si l'on pense à la littérature régionaliste, *negrista* ou *indigenista*, le genre du roman est sans aucun doute essentiel, comme l'atteste l'appellation « roman de la terre » : *Don Segundo Sombra* (1926), de Ricardo Güiraldes, *Doña Bárbara* (1929), de Rómulo Gallegos, *El mundo es ancho y ajeno* (1941), de Ciro Alegría.

On peut en dire autant de l'une des périodes de plus grande projection de la littérature latino-américaine en dehors du sous-continent, à savoir ce que l'on appelle le *Boom* latino-américain. Dans un texte critique, qui fait une allusion à peine voilée au *Boom*, Juan José Saer (2019: 9-10) se réfère au « genre du 'grand roman américain' » du « milieu des années 1960 ». La projection commerciale et internationale de la littérature latino-américaine de ces années-là avait, parmi ses genres de prédilection, le roman. *Sobre héroes y tumbas* (1961) d'Ernesto Sábato, *La muerte de Artemio Cruz* (1962) de Carlos Fuentes, *El Siglo de las luces* (1962) d'Alejo Carpentier, *Rayuela* (1963) de Julio Cortázar, *La casa verde* (1966) de Mario Vargas Llosa, *Paradiso* (1966) de José Lezama Lima, *Cien años de soledad* (1967) de Gabriel García Márquez, n'en sont que quelques exemples².

Il est évident que nous pourrions poursuivre cette généalogie et montrer la grande pertinence du genre romanesque après le *Boom*. Ainsi, nous pourrions citer les noms de Manuel Puig, Juan José Saer, Roberto Bolaño, Mario Levrero, Mariana Enríquez ou Selva Almada, pour nous limiter à quelques écrivains du Cône Sud.

Mais il manque quelque chose à cette vue d'ensemble. Car auquel de ces deux genres, le roman ou la nouvelle, rattacherions-nous, par exemple, *Los Cachorros* (1967) de Mario Vargas Llosa, *Para una tumba sin nombre* (1959) de Juan Carlos Onetti, *El perseguidor* (1959) de Julio Cortázar, *El coronel no tiene quien le escriba* (1961) de Gabriel García Márquez, ou *Parménides* (2005) de César Aira ?

² Pour une étude approfondie du phénomène littéraire et commercial du *Boom*, nous recommandons la lecture du livre édité par Ángel Rama *Más allá del Boom : Literatura y mercado*, et en particulier son article "El 'Boom' en perspectiva".

Chacun de ces titres est un exemple de ce qu'au Río de la Plata on appelle habituellement, avec un terme ambigu, le gallicisme *nouvelle* ; tandis qu'en Espagne et dans d'autres pays d'Amérique latine, on le désigne habituellement par le syntagme *novela breve* (Cardona López, 2003 : 15). La condition générique du roman court est une question théorique complexe, que nous avons tenté d'aborder dans notre travail de recherche. Mais en laissant provisoirement cette question de côté, il semble difficile de nier l'importance du roman court (qu'il s'agisse d'une forme, d'un sous-genre d'un genre plus large ou d'un genre à part entière) pour la littérature latino-américaine des vingtièmes et vingt-et-unième siècles.

Par roman court, nous entendons le format littéraire en prose, plus long que la nouvelle et plus court que le roman (nous tenterons de proposer des caractéristiques plus précises dans le chapitre suivant). Nous avons préféré le terme roman court parce qu'il est moins ambigu que celui de *nouvelle*. En effet, ce dernier nom est souvent utilisé par la critique française, mais pour désigner ce qui, dans la littérature latino-américaine, serait considéré comme deux genres différents. Pour la critique française, "Un médecin de campagne" est une nouvelle, de même que *La métamorphose* ; mais dans notre recherche, nous ne nous intéressons qu'aux textes du second type. Il existe de nombreuses définitions qui ne tiennent pas compte de cette ambiguïté, ce qui entraîne une certaine confusion herméneutique. En anglais, il existe également une instabilité terminologique³.

Chaque forme littéraire a ses propres *points de détournements*, ses propres temps forts. Ainsi, par exemple, l'œuvre de Borges représente sans aucun doute un moment fort dans l'histoire de la nouvelle. Après Borges, de nombreux écrivains écriront des nouvelles très différentes de celles de l'écrivain argentin. Mais *Ficciones* (1944) (pour citer l'exemple peut-être le plus paradigmatique) continuera à représenter un jalon décisif dans la littérature latino-américaine, parce qu'avec ce livre, la nouvelle a ouvert de nouveaux horizons et atteint un stade de particulier sophistication. *Trilce* (1922) de César Vallejo, *Residencia en*

³ Cardona López évoque l'ambiguïté du terme anglais "short novel". Il fait également allusion au nom donné à ce genre insaisissable dans d'autres langues : "En français, on l'appelle *nouvelle*, en italien *novella*, en allemand *Novelle*, en russe *Povest* et en roumain *nuvelă*". (2011: 8 : La traduction a été faite par nos soins pour chaque citation de cet auteur).

la Tierra (1933) et *Canto General* (1950) de Pablo Neruda pourraient représenter des moments forts de la poésie latino-américaine. Pour certains, *Cien años de soledad*, *La vida breve* (1950) de Juan Carlos Onetti et *Nadie nada nunca* (1980) de Juan José Saer marquent des moments fondamentaux dans l'histoire du roman latino-américain. Pour nous, un des points culminants du roman court en Amérique Latine porte un nom : celui Juan Carlos Onetti⁴.

De notre point de vue, avec Onetti, le roman court atteint un degré de sophistication métalittéraire et de conscience de soi jusqu'alors inconnu. Les romans courts d'Onetti remettent en question ou corrodent les composantes de la narration et les catégories narratives (narrateur, personnages, intrigue) ainsi que les supposés de la communication (la référence), et ces remises en question ou corrosions sont souvent une réponse créative aux limites mêmes du format, du genre ou du sous-genre du roman court. En d'autres termes, la forme du roman court et la sophistication métalittéraire tendent à être liées par une relation de causalité et de dépendance mutuelle.

Ce fait n'a pas été suffisamment souligné par les spécialistes. L'œuvre d'Onetti a été largement étudiée par les théoriciens et les critiques, mais pas sous l'angle de sa contribution au roman court. Depuis qu'il a commencé à intéresser la critique, notamment après la publication de *La vida breve*, l'œuvre d'Onetti a fait l'objet de lectures multiples et variées. Mais nous pouvons ici en mentionner quelques-unes, sans prétendre à l'exhaustivité.

À partir des années 1940, Emir Rodríguez Monegal a écrit des articles sur les différents ouvrages publiés par Juan Carlos Onetti. Certains de ces articles ont été publiés dans *Marcha*, revue dont Onetti lui-même était le secrétaire de rédaction et dans laquelle il a publié certaines de ses nouvelles. Rodríguez Monegal a surtout souligné les traces de Faulkner et de Céline dans l'œuvre d'Onetti ; il a également lu certains livres, comme *El astillero*, dans une optique sociale et, en même temps, existentielle.

Jaime Concha a également effectué une analyse (dans son cas de *El astillero*) en termes d'allusion sociale. Son article de 1974 "El astillero : una historia invernal" est une excellente lecture du court roman d'Onetti en tant que référence indirecte à l'histoire sociale ratée de l'Uruguay et de l'Argentine.

⁴ Nous nous référons à ce qui, dans la région du Río de la Plata, est généralement appelé la nouvelle. La terminologie est abordée au chapitre I de la première partie.

En 1966, Luis Harss a publié *Los nuestros*, mélange délicat de journalisme culturel et d'essai littéraire. Dans le chapitre intitulé "Juan Carlos Onetti o las sombras en la pared", il propose une lecture de l'œuvre d'Onetti que nous qualifierions également d'existentielle ou d'existentialiste. En même temps, Harss critique une certaine inconsistance ou évanescence des personnages d'Onetti, caractéristique qui a été lue par d'autres auteurs (Aínza, Díaz, Fell) en termes d'opposition à l'esthétique réaliste.

En 1974, Saúl Yurkievich a publié dans *Cuadernos hispanoamericanos* un article intitulé "En el hueco voraz de Onetti". Dans cet article, ainsi que dans d'autres articles ultérieurs, Yurkievich fait une lecture de la fiction d'Onetti dans laquelle il met l'accent sur une vision de la vie comme une dégradation permanente, un déclin vide et dépourvu de sens.

En 1967, Ángel Rama a écrit un prologue pour une nouvelle édition de *El pozo*, publiée par Arca. Le titre du prologue était "Origen de un novelista y de una generación literaria". En 1987, il publie un article intitulé "El narrador ingresa al baile de máscaras de la modernidad". Dans ces textes, ainsi que dans d'autres articles et chapitres de livres, Rama rend compte du caractère double ou ambivalent de l'œuvre d'Onetti : parfois, Onetti semble être un réaliste urbain, mais il est également vrai qu'il se livre à des jeux formels qui sont étrangers à la tradition réaliste. Rama appelle cette esthétique le "réalisme critique". En même temps, il établit une distinction entre les premiers livres (plus attachés au réalisme) et les derniers (plus axés sur l'énoncé lui-même).

Hugo Verani et Josefina Ludmer, chacun avec ses particularités, coïncident dans une lecture que nous pourrions qualifier de métafictionnelle. Le premier a publié, en 1968, "En torno a *Los adioses* de Juan Carlos Onetti", un texte dans lequel il souligne tous les mécanismes par lesquels Onetti a cherché à s'éloigner de la couleur locale, du *realismo costumbrista*. Parmi ces mécanismes figure la perturbation de la réalité par l'imagination. Dans des articles ultérieurs, Verani soulignera la tendance à l'autoréférence dans l'œuvre d'Onetti.

Dans le même ordre d'idées, Josefina Ludmer analysera la tendance à la métalittérature, à "l'écriture sur l'écriture" (Ludmer, 1974 : 465), présente dans l'œuvre d'Onetti. Son livre *Onetti. Los procesos de construcción del relato*, publié en 1977, étudie en détail les différents modes de ces constructions spéculaires sophistiquées que sont les récits d'Onetti.

Enfin, dans *Onetti / La fundación imaginada* (2011), Roberto Ferro lit l'œuvre d'Onetti dans une clé parodique.

Certains de ces auteurs et textes se réfèrent aux “nouvelles” ou “novelas breves” d'Onetti. Mais aucun d'entre eux n'adopte une approche centrée sur la forme du roman court. Une seule étude de ce type nous est parvenue : l'article de Norma Klahn “La problemática del género ‘novela corta’ en Onetti”, publié en 1980.

La raison en est peut-être que, pour certains critiques, théoriciens et lecteurs en général, le roman court, contrairement à la nouvelle, à la poésie lyrique ou épique et au roman, n'est pas un genre à part entière.

Mais même en laissant de côté, pour un moment, les considérations sur la nature générique du roman court, la pertinence de son étude semble incontestable, étant donné l'importance qu'il a eue dans la littérature latino-américaine, et plus particulièrement dans l'œuvre d'Onetti.

Notre intention est de contribuer à l'acquittement de la dette que la critique latino-américaine a contractée à l'égard des romans courts de Juan Carlos Onetti, et qui n'a été que partiellement payée. Plus précisément, l'objet d'étude de ce travail est *El pozo* (1939), *Los adioses* (1952), *Para una tumba sin nombre* (1959), *La cara de la desgracia* (1960), *Jacob y el otro* (1961), *El astillero* (1961), *Tan triste como ella* (1963), *La muerte y la niña* (1973) et *Cuando entonces* (1987), tous abordés à partir d'une perspective générique : celle du roman court.

L'un des objectifs supplémentaires de ce travail est de réfléchir au statut générique du roman court.

Afin de comprendre l'importance des romans courts d'Onetti dans la littérature latino-américaine, il nous a semblé nécessaire de faire une allusion générale au roman court latino-américain, en essayant de distiller, si possible, les traits essentiels et généraux partagés par la plupart des œuvres analysées.

Indices génériques du roman court

Après avoir passé en revue différentes théories du roman court et les avoir confrontées à un certain nombre de romans courts latino-américains, nous pouvons récapituler ce que nous considérons comme les principales caractéristiques de ce genre. Ces caractéristiques sont présentes dans la plupart des œuvres, bien qu'il puisse y avoir des exceptions, c'est-à-dire des romans

courts qui manquent d'une ou de plusieurs des caractéristiques que nous détaillerons ci-dessous. Ceci est dû, entre autres, au fait qu'il est impossible de lire tous les romans courts de la littérature latino-américaine ou de toute autre littérature. Ce qui, comme l'explique Todorov (1970 : 8), n'est pas un obstacle à la conceptualisation théorique.

Ainsi, de notre point de vue, les caractéristiques fondamentales du court roman latino-américain sont les suivantes :

L'extension. La bibliographie consultée considère généralement que le roman court a une extension comprise entre 15 000 et 50 000 mots M. D. Springer (1975 : 8) W. Wasserstrom (1965 : V).

Les personnages. Les auteurs qu'on a pu étudier jusqu'à présent s'accordent tous à dire que les personnages sont peu nombreux dans le roman court.

Les niveaux narratifs. Les romans courts sont généralement caractérisés par ce que Shklovski (1978 : 133) appelle une construction "en spirale et en couches". Ce phénomène est souvent, mais pas nécessairement, lié à une autre caractéristique très répandue des romans courts latino-américains, à savoir :

La problématisation du narrateur. Par le biais des structures en abîme, qui rendent problématiques à la fois le statut des personnages et celui de la voix narrative ; par le biais de la polyphonie, une conséquence possible, mais pas inéluctable, des structures en abîme ; ou par le siège de la fiabilité du narrateur, une ressource typique de la littérature fantastique.

L'intrigue. Comme le suggère G. Gillespie (1967 : 226), les romans courts se développent généralement à partir d'une seule rencontre centrale et transcendante dans la vie des protagonistes. En général, à partir de cette rencontre, il y a plusieurs moments cruciaux qui produisent un détour drastique dans la vie des personnages : ce qu'on appelle les *points de détournement*, qui correspondent à peu près à ce que Pabst appelait des « coupures transversales » (1972:42).

La proximité du drame. D'un point de vue sémantique et structurel, le roman court partage en règle générale des caractéristiques avec le genre dramatique : le point de détournement, le ton irrationnel ou fataliste, (souvent) l'unité de lieu.

Importance du roman court dans la littérature latino-américaine

Pour Walter Pabst (1972 : 19), le roman court a sa propre généalogie, distincte de celle du roman et de la nouvelle. L'histoire de ce format, dans les différentes littératures de langue latine, est pour cet auteur très étendue, au point que ses traces se perdent dans l'oralité médiévale.

Ainsi, il serait théoriquement possible de faire remonter la généalogie du roman court latino-américain à l'époque coloniale. Si nous nous limitons au XXe siècle, comme le fait cette thèse, nous pourrions faire allusion aux romans courts de la fin du XIXe siècle et du début du XXe siècle. Nous pourrions, par exemple, mentionner *Un sueño* (1907) d'Amado Nervo, roman court fantastique dont l'accent est clairement mis sur l'histoire (et non sur la narration).

Mais il nous a semblé plus pertinent de prendre l'avant-garde comme point de départ. La raison en est la suivante : à notre avis, c'est l'avant-garde qui a redécouvert les possibilités de renouvellement offertes par le roman court. Les auteurs postérieurs, dont Juan Carlos Onetti, ont incorporé dans leur fiction (romans courts, nouvelles et romans) des caractéristiques qui avaient été auparavant des ruptures de l'avant-garde. L'intrigue en est un bon exemple. Cible privilégiée de mouvements avant-gardistes, la catégorie de l'intrigue sera démantelée et mise en crise par le biais de différents procédés. La narration ultérieure soumettra également l'intrigue à diverses stratégies corrosives, comme nous l'analyserons bientôt.

Les ruptures de l'avant-garde

Comme nous l'avons déjà mentionné, de nombreux écrivains latino-américains d'avant-garde ont écrit des romans courts dans la première moitié du XXe siècle. Citons par exemple Arqueles Vela (*La señorita Ectétera*, 1922), ainsi que Martín Adán (*La casa de cartón*, 1928) et Mário de Andrade (*Macunaíma*, 1928). Genre périphérique du marché de l'édition, le roman court a été considéré comme un champ de bataille approprié pour détruire les anciennes catégories du roman réaliste du XIXe siècle.⁵

⁵ Selon Katharina Niemeyer, "le roman (hispano-américain) tel qu'il était pratiqué à l'époque a été un objet de rejet presque idéal pour les avant-gardes, objet qui invitait et facilitait à la fois la tâche du *make it new*" (2004 : 39. La traduction a été faite par nos soins). ["la novela (hispanoamericana) tal como se la practicaba en la época resultaba a los vanguardistas un objeto de rechazo casi ideal, cosa que invitaba y a la vez facilitaba la tarea del *make it new*"]

Nous nous concentrerons sur l'analyse de *Macunaima* et de *La casa de cartón*. La raison en est que les courts romans d'Andrade et d'Adán nous semblent d'une richesse formelle et sémantique beaucoup plus grande que ceux de Vela.

La casa de cartón

Ce roman court rompt avec l'esthétique du roman réaliste en créant une sorte de prose hybride, dans laquelle sont utilisés des procédés lyriques. Par des associations syntagmatiques souvent surprenantes, la littérature d'avant-garde se révolte contre la "raison bourgeoise" (Elmore, 1993 : 65). Dans *La casa de cartón*, les mots se sélectionnent les uns les autres, au moyen des « opérations de sélection et de combinaison des signes » (Elmore, 1993 : 65-66), que Roman Jakobson considérerait comme faisant partie de la fonction poétique du langage.

Dans l'un de ses multiples panoramas de Lima et de Barranco, rapide survol d'une ville en mouvement, le narrateur de *La casa de cartón* s'arrête devant une "cholita" dont la mule s'échappe après avoir lâché la corde ("el ronzal") avec laquelle elle la menait. Le narrateur décrit la mule en train de s'enfuir, de courir contre le mur, et parle de la corde comme de "l'ironie soignée et perverse de la queue d'un rat" (Adán, 1997 : 98 : La traduction a été faite par nos soins pour chaque citation de cet auteur⁶). La métaphore a du sens. Mais il semble évident que les termes ont été choisis pour l'effet d'allitération et de musicalité.

L'allitération est un exemple clair de l'opération de combinaison des signes (opération syntagmatique) évoquée plus haut. Ainsi, les mots se gouvernent et se convoquent les uns les autres, au lieu d'être simplement fonctionnels à un argument et, par là, à une référence (Elmore, 1963 : 64).

L'intrigue de ce roman court est très légère (les promenades du protagoniste et de son ami Ramón sur les quais de Barranco, sur la côte pacifique péruvienne, et, plus largement, la relation entre eux). Les personnages, quant à eux, sont un élément instable, nommés une fois et jamais plus par le narrateur, ou dont l'existence est mise en doute par le narrateur lui-même. Ces deux caractéristiques impliquent une distanciation par rapport aux codes de la narration réaliste.

⁶ "pulcra y perversa ironía de un rabo de rata".

Voici un autre exemple de personnification, dont les traits perdent progressivement leur caractère stéréotypé :

Un coq, avec sa base, jaunâtre droiture de Norvégien diabétique part pour une station de hauteur dans le ciel suisse, qui a déjà éclairé sa glace, sa neige, ses hôtels pour touristes... —direction d'une compagnie pétrolière, quinze ans de soleil équatorial, vénézuélien, xénophobe... lectures de la Bible, bière brune très silencieuse, gymnastique suédoise, une inadaptation méticuleuse, plaisirs parcimonieux et durs d'un préseptentrional émigré dans cette Amérique lumineuse, caligineuse, brute, dure, minérale, miocène, maritime... (Adán, 1997 : 124-125⁷)

Ce Norvégien, auquel est comparé le coq, ne se confond avec aucun personnage du roman court. Mais le profil insinué pourrait bien être celui de l'un des étrangers, employés d'entreprises transnationales, qui peuplent *La casa de cartón*. Cette citation permet donc d'apprécier la dynamique interne de la figure. Le texte commence par personnifier le coq en faisant de lui un Norvégien. Mais le Norvégien acquiert ensuite une telle autonomie qu'il n'est pas loin de devenir lui-même un personnage.

Ainsi, l'une des caractéristiques les plus marquantes des personnifications dans *La casa de cartón* est leur tendance à l'autonomisation. Comme le montrent les exemples cités ci-dessus, la personnification est un type particulier de comparaison. En tant que telle, elle présuppose deux plans : celui de la réalité postulée par le récit, à laquelle appartient l'objet, et celui de l'imagination, à laquelle appartient l'animal ou la personne à laquelle l'objet est assimilé. Ce qui caractérise les comparaisons du roman court d'Adán, c'est que ce second plan prend de l'importance au détriment du premier, dont il s'autonomise ou s'émancipe.

En effet, *La casa de cartón* ne se contente pas d'humaniser la pompe aspirante : il la transforme en prêtre ; il ne se contente pas de doter les poteaux de traits humains : elle en fait des travailleurs dont les enfants ont émigré ou des aristocrates pédophiles ; un coq n'est pas un simple homme : c'est un Norvégien diabétique, xénophobe et passionné par la bière brune. Grâce à cette spécificité, le texte réussit à faire en sorte que les personnifications contribuent au ton

⁷ « Un gallinazo, con su gacha, cetrina entereza de noruego diabético, parte a una estación de altura en el cielo suizo, que ya ha encendido para los turistas sus hielos, sus nieves, sus hoteles... —gerencia de una empresa petrolera, quince años de sol ecuatorial, venezolano, xenófobo... lecturas de la Biblia, calladísima cerveza negra, la gimnasia sueca, un prolijo inacostumbrarse, los parques, adustos placeres de un preseptentrional emigrado a esta América, luminosa, caliginosa, bruta, dura, mineral, miocénica, marítima... » (Adán, 1997: 124-125)

ludique général qui le caractérise. Mais aussi, chacune de ces personnifications est comme une force centrifuge qui met en crise l'unité de l'intrigue. Ces personnifications sont les digressions d'un texte qui, par moments, s'abandonne à sa propre impulsion et n'accepte d'autres règles que celles de l'association poétique et du jeu.

Ainsi, *La casa de cartón* de Martín Adán partage un trait décisif des romans courts d'Onetti (et de nombreux autres auteurs) : la relation de dépendance ou de subordination de la réalité des personnages à l'imagination des personnages⁸.

Macunaíma

Sur ce point, le roman court d'Adán coïncident avec celui de Mário de Andrade. Il est vrai que *Macunaíma* a une intrigue plus définie que *La casa de cartón*. Contrairement à ce dernier livre, il n'est pas difficile de délimiter l'intrigue de la fiction d'Andrade. Ce roman court raconte le voyage aller-retour de Macunaíma et de ses deux frères, de la jungle à la ville de São Paulo. Le but de ce voyage est de récupérer le talisman que Ci, l'épouse de Macunaíma, avait donné à celui-là. Mais il se trouve qu'autour de cette action centrale, abondent les épisodes narrés dans le registre des mythes ou des légendes. Ces épisodes autonomes semblent prendre plus d'importance que l'intrigue elle-même. A travers eux, le récit est décentré, non seulement parce qu'ils impliquent une certaine déviation de l'intrigue centrale, mais aussi parce que ces épisodes ne parviennent souvent pas à une résolution : "Ce schéma narratif de base est surchargé par la prolifération de multiples récits secondaires qui créent une structure baroque, renforcée par la thématisation constante d'antithèses sans résolution". (Mailhe, 2011 : 334). En concentrant les antithèses sans dépasser la synthèse, le récit prolonge la tension initiale. De plus, si, comme l'explique Mailhe, le résultat est une structure baroque, par cette prolifération d'épisodes, *Macunaíma* se rattache aux courts romans d'Onetti et au *Concierto barroco* et à d'autres œuvres de Carpentier.

Ce sont ces épisodes de l'intrigue qui ont conduit certains critiques à qualifier le roman court de Mário de Andrade de mosaïque ou de *bricolage*. Gilda

⁸ Le narrateur de *La casa de cartón* est aussi un personnage. Ou, pour le dire plus techniquement, il est homodiégétique.

de Mello e Souza (1979: XI) rejette ces deux concepts, qu'elle considère comme connotant une certaine passivité. L'auteure propose de remplacer ces lectures par une interprétation en clé musicale, qui voit dans les épisodes et l'intrigue (et dans leur interaction) l'actualisation de deux "procédés fondamentaux de la musique occidentale", la *suite* et la *variation*.

La *suite* serait tout ce qui fait progresser l'intrigue, en l'occurrence la récupération de l'amulette à São Pablo et le retour dans la jungle. Les *variations* seraient les épisodes, les coupures verticales dans la progression horizontale de l'intrigue. Les variations sont nombreuses dans *Macunaíma* et une grande partie de la particularité esthétique de l'œuvre s'y joue.

L'intrigue et les épisodes rompent radicalement avec le réalisme. Mais cette rupture, contrairement à la *Casa de cartón* se réalise par le biais de la culture populaire et des traditions du Brésil, soit à travers la allusion directe à des personnages ou à des scènes des légendes du Nordeste brésilien ou de l'Amazonie, soit parce que la structure et le sujet sont légendaires. Ainsi, par exemple, du corps morts du fils que Macunaíma avait eu avec Ci naît la plante guaraná ; lors de son voyage vers São Paulo, le héros affronte Boiuna, un monstre mythique de l'Amazonie ; Pietro Pietra, le marchand péruvien qui vole le talisman de Macunaíma, devient soudain un géant : "Et Venceslao Pietro Pietra était le géant Piaíma, mangeur de gens" (Andrade, 1979, p. 25) ; Ci, vers le début de l'histoire, devient une étoile ; Macunaíma, vers la fin, meurt et se transforme en la constellation Grande Ourse.

Bien que ce roman court participe aux tentatives d'Andrade de créer une littérature authentiquement brésilienne, il n'en est pas moins avant-gardiste. En d'autres termes, à *Macunaíma*, l'avant-garde (historiquement liée aux grands centres urbains) et le populaire convergent (Mailhe, 2011 : 333).

Comme dans *Pedro Páramo*, dans *Macunaíma* le recours à la culture populaire ne se limite pas à un répertoire de thèmes, au fait que, par exemple, le Boiuna, le monstre mythique de l'Amazonie est mentionné. L'incorporation d'éléments populaires se fait à un niveau beaucoup plus profond et affecte les structures narratives. Il ne s'agit pas simplement d'une allusion à des mythes indigènes, mais de l'incorporation d'une *pensée mythique* : l'assimilation d'une matrice créative mythique ou légendaire. Ainsi, Andrade est, comme Rulfo, l'un des grands écrivains *transculturateurs* (Rama, 2008) de la littérature latino-

américaine. Si l'avant-garde internationale a promu l'irrationalisme, en rejetant le rationalisme bourgeois, les avant-gardistes latino-américains, que l'on peut également qualifier de *transculturateurs*, ont mené cette attaque contre le rationalisme en recourant à la "pensée mythique" (Rama, 1984 : 64).

Il est significatif que tant Mário de Andrade que Martín Adán et Arqueles Vela (ainsi que Juan Rulfo), écrivains novateurs dans des sens différents, aient exprimé leurs déplacements et leurs décentrement, leurs crises et leurs déviations, dans des romans courts.

Les écrivains qui ont succédé à l'avant-garde ont travaillé sur le terrain déjà défriché par elle.

Entre le roman court et la nouvelle : Onetti, Carpentier, Vargas Llosa

Certains écrivains ont développé des techniques dans des romans courts qu'ils ont ensuite utilisées dans leurs romans. C'est le cas de Juan Carlos Onetti, Alejo Carpentier et Mario Vargas Llosa.

El pozo et La vida breve

Dans le premier roman d'Onetti, *El pozo*, le protagoniste et narrateur, Eladio Linacero, se couche à la fin de la journée et se met à faire des rêves éveillés, dans lesquels lui et un groupe d'hommes font de la contrebande d'armes sur un bateau en Hollande, ou jouent aux cartes avec un groupe d'hommes en Alaska, avant de rentrer en traîneau dans une cabane. Avec ces rêves, Linacero espère être "récompensé" pour sa journée, pour sa vie misérable dans une chambre sordide d'une pension de Montevideo, pour ses tentatives ratées de communication avec un ami poète (Cordes), avec une prostituée (Ester) et une amante (Hanka), et pour la mort de l'amour qui avait existé entre son ex-femme Cecilia et lui. Ce procédé baroque (Maravall, 1983 : 406) par lequel un personnage, Linacero, crée d'autres intrigues et d'autres personnages, donnant ainsi naissance à une structure de boîte chinoise dans laquelle les frontières de la réalité et de la fiction deviennent floues et ambiguës, est repris, et radicalisé, dans *La vida breve*, le grand roman de Juan Carlos Onetti, publié en 1950. Dans *El pozo*, Linacero réveille Cecilia en pleine nuit, l'emmène sur les quais de Montevideo et lui demande de descendre les mêmes escaliers qu'elle avait descendus longtemps auparavant, lorsqu'elle était encore "la Ceci de entonces" (Onetti, 2019: 35). Une scène dans laquelle Cecilia *joue son propre rôle*, une

tentative ratée de retrouver l'amour. Dans *La vida breve*, on retrouve la même structure narrative, mais radicalisée par une transition baroque qui reproduit une longue bande de Möbius⁹.

Comme Linacero, Brausen, le protagoniste de *La vida breve*, tente de compenser l'échec de sa relation amoureuse avec sa femme Gertrudis par la rêverie. Mais les images maladroites *El pozo*, tissées dans des structures narratives élémentaires à peine esquissées, sont, dans *La vida breve*, structurées en un récit beaucoup plus sophistiqué : le scénario d'un film que Brausen est chargé d'écrire par son patron, Stein. Brausen commence par imaginer "un vieil homme qui vend de la morphine" (Onetti, 1970 : 441), et cet élément, la morphine, fonctionne comme une fissure reliant les deux plans narratifs, celui de Brausen et celui que Brausen commence à imaginer, car l'élément déclencheur a été une ampoule de morphine de Gertrude, que Brausen fait bouger entre ses doigts tout en écoutant sa femme respirer. Lorsque Brausen et un autre personnage, Ernesto, achètent à un Automobile Club un plan de Santa María, la ville que Brausen avait imaginée, auprès du médecin qui a manipulé l'ampoule de morphine, les ordres de la fiction sont inversés, un ordre baroque qui s'achève lorsqu'ils se rendent tous deux en voiture dans la ville imaginée.

El Siglo de las luces et Concierto barroco

Alejo Carpentier est considéré avant tout comme un grand romancier, bien qu'il ait également publié des romans courts, des recueils de nouvelles et des essais. Les caractéristiques fondamentales de la prose des grands romans de Carpentier, tels que *El reino de este mundo* (1949), *El Siglo de las luces* (1962) ou *El recurso del método* (1974), "baroque dans la syntaxe et le langage, mais parfaitement classique dans la structure"¹⁰ (Pope, 1996 : 232), se retrouvent également dans *Concierto barroco* (1974). Ainsi, tant dans les romans que dans les nouvelles, se dessine un baroque de signe opposé à celui d'Onetti, que l'on retrouve, à notre avis, surtout au niveau de la structure narrative.

⁹ L'idée de la métaphore du ruban de Möbius est tirée d'un article de José Amícola, intitulé Cortázar : "The smiler with the knife under the cloak", sur la sexualité dans l'œuvre de Julio Cortázar. Article disponible en : <https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.2844/pr.2844.pdf>. [Dernière consultation le 20 juin 2023].

¹⁰"baroques dans leur syntaxe et leur langage, mais parfaitement classiques dans leur structure".

Tant les romans courts que les romans de Carpentier sont “à l'intrigue complexe et à l'enchaînement organique” (González Echavarría, 1977 : 279. La traduction a été faite par nos soins¹¹), c'est qui constitue sans aucun doute l'aspect classique de sa prose. En revanche, ni dans *El Siglo de las Luces* (par exemple), ni dans *Concierto barroco*, on ne trouve un démantèlement de l'intrigue comme celui que l'on trouve dans les romans courts d'avant-garde d'un Adán ou d'un Andrade ou même, beaucoup plus tard, dans les œuvres de César Aira. Il semble difficile d'imaginer comment cette connexion organique dont parle González Echavarría pourrait être réalisée sans ou en mettant en crise la catégorie de l'intrigue.

Tous les événements racontés dans *El Siglo de las Luces* concernent les frères cubains Carlos et Sofia et le républicain français Victor Hughes. Tous les événements sont en fait et décrivent une progression constante : celle de la naissance d'une conscience politique révolutionnaire. Ce roman raconte le passage de deux adolescents appartenant à la bourgeoisie commerçante de l'île, dont le père vient de mourir, vers un militantisme politique social-révolutionnaire. En les conduisant à la Caraïbe, Victor Hughes est un élément clé qui déclenche cette transition. Puis la Révolution française le dotera de pouvoirs et Victor Hughes retournera aux Antilles où il prendra des traits de plus en plus tyranniques. Carlos et Sofía, qui ont assisté à la transformation du Français, ont été déçus et ont suivi une autre voie, finissant par participer à la révolte espagnole du 2 mai 1808 contre l'occupation française. L'Européen éveille la conscience révolutionnaire des Cubains, mais ceux-ci poussent ensuite leurs idées révolutionnaires plus loin que lui.

Concierto barroco, quant à lui, suit les traces d'El Amo et de Filomeno tout au long de son parcours. Le premier est un Mexicain riche aux accents nationalistes (il possède chez lui une peinture à l'huile représentant Montezuma, Cortés et Malinche, et lors d'une répétition de la pièce *Montezuma* de Vivaldi, il s'est identifié au côté aztèque) ; le second est le domestique noir du premier. Le couple de maître et serviteur, entre lesquels naît une amitié progressive, voyage d'abord à Madrid, puis à Valence, Barcelone et Rome, où le récit utilise l'un des clichés baroques (également présent dans une autre œuvre baroque, bien que

¹¹ “intricadamente urdidadas y orgánicamente conectadas”.

dans un sens différent : *La vida breve*, de Juan Carlos Onetti) : le carnaval, lié à son tour à un autre thème baroque, également présent dans l'œuvre, le monde comme théâtre (Maravall, 1983 : 320-321). D'autre part, le carnaval est facilement lié à la révolution, comme l'a fait remarquer Bakhtine (2003 : 10-11). Il convient de noter que le thème récurrent de la révolution est une autre caractéristique commune à *Concierto barroco* et à *El Siglo de las Luces*.

À Rome, ils rencontrent également plusieurs musiciens : Antonio Vivaldi, Georg Friedrich Haendel et Domenico Scarlatti. Avec le premier, ils se rendent sur la tombe d'Igor Stravinsky, et le narrateur fait allusion à Richard Wagner, qui viendrait de mourir. Les personnages disent du mal de Stravinsky, à qui Vivaldi considère comme démodé. Deux éléments permettent d'établir une relation claire entre *Concierto barroco* et *El siglo de las Luces* et d'autres romans de Carpentier, bien qu'il y ait également une différence fondamentale dans le traitement de ces éléments.

Premièrement, l'importance de la musique non seulement sur le plan thématique, mais aussi sur le plan structurel (Harss, 1969 : 61).

Deuxièmement, le fait que Vivaldi, El Amo et Filomeno visitent la tombe de Stravinsky ou que Filomeno pense que l'improvisation musicale qu'ils ont tous réalisée dans le couvent "était comme une *jam session*" sont des anachronismes évidents. Les anachronismes sont un autre point de contact avec *El Siglo de las Luces* et d'autres romans de Carpentier. Se référant ce dernier, González Echavarría (1977 : 300) affirme que "en faisant du futur un passé, l'histoire devient le contrepoint textuel dynamique entre les moyens et les fins". Ainsi, les anachronismes sont liés aux sujets mentionnés ci-dessus et au thème de la révolution, tout en connotant "la densité" de l'histoire : "Les anachronismes remplissent la fonction d'indiquer la densité du champ historique couvert par le texte, qui intègre le passé et le futur sur le même niveau horizontal. L'histoire, objet fondamental du récit, et le texte, son résultat, sont une seule et même chose¹²". (González Echavarría, 1977 : 302).

Mais, comme nous l'avons déjà mentionné, à côté de ces similitudes, nous voudrions souligner une différence importante. Si *Concierto barroco* et *El Siglo de las Luces* comportent tous deux des anachronismes, ceux de *Concierto*

¹² « Al hacer del futuro también un pasado, la historia se convierte en el dinámico contrapunto textual entre los medios y los fines ».

barroco sont plus nombreux et surtout plus radicaux que ceux de *El Siglo de las luces*. González Echavarría cite comme exemples d’anachronismes dans ce roman un fragment de la première phrase du *Manifeste communiste*, inséré dans une discussion entre Victor Hughes et Ogé, et une allusion à la peinture moderne, bien qu’il y en ait beaucoup d’autres. Ces anachronismes sont plus subtils et plus difficiles à percevoir que ceux que nous avons relevés à propos de *Concierto barroco*. Si l’anachronisme est une forme de rupture avec le régime réaliste, cette rupture semble plus grande dans le court roman. Le classicisme de la structure est en quelque sorte assiégé par ces désordres temporels. Si l’intrigue est claire, l’accumulation des épisodes et les sauts temporels et spatiaux sont des facteurs de dispersion. Même un auteur de romans à “intrigue complexe” et à “structure classique” tend à s’engager dans une expérimentation formelle plus audacieuse dans ses romans courts.

Los Cachorros et Conversación en La Catedral

Le narrateur insaisissable de *Los Cachorros* (1967), qui oscille dans la même phrase entre homodiégèse et hétérodiégèse, trace stylistique de la relation ambivalente et instable du narrateur à l’histoire, n’est pas moins changeant dans *Conversación en La Catedral* (1969), sauf que le zigzag entre l’intérieur et l’extérieur du monde narratif est plus imperceptible dans ce roman, car il s’opère par des mécanismes qui ne rompent pas avec la syntaxe espagnole. Dans *Los Cachorros*, l’oscillation du narrateur rompt la syntaxe et cette rupture, cette dislocation, n’est que la marque linguistique d’une déchirure vitale entre le nous et le moi, l’avant et le maintenant, les promesses de la jeunesse et l’échec de l’âge adulte : « Ils ne jouaient que jusqu’à cinq heures, parce qu’à ce moment-là, la Média sortait et les grands garçons nous chassaient du terrain en douceur ou pas. Les langues dehors, tremblants et en sueur, ils ramassaient les livres, les sacs et les cravates et nous sortions dans la rue » (Vargas Llosa, 2014 : 53. La traduction a été faite par nos soins ¹³).

Dans *Conversación en La Catedral*, le narrateur hétérodiégétique est interrompu en permanence par les pensées de Zavala, transmises sans médiation : “Le métis lève les bras, c’était lui : ils n’étaient pas partis ce matin en

¹³ « Jugaban apenas hasta las cinco, pues a esa hora salía la Media y a nosotros los grandes nos corrían de la cancha a las buenas y a las malas. Las lenguas afuera, sacudiéndonos y sudando, recogían libros sacos y corbatas y salíamos a la calle. »

camion, Monsieur, ils avaient passé tout le temps à jeter des bâtons. Il pense : lui. Sa voix, son corps sont les siens, mais il a l'air d'avoir trente ans de plus"¹⁴. (Vargas Llosa, 2013 : 17). L'infiltration de la voix narrative par la voix ou la perspective des personnages tend à éliminer la distance qui sépare le narrateur de l'histoire et, avec elle, la dissidence temporelle des deux ; tout semble contemporain : la conversation dans le bar *La Catedral* entre Santiago et Zavala, et leur passé commun. Et tout comme le narrateur de *Los Cachorros* oscillait entre la troisième personne du singulier et la première personne du pluriel, dans *Conversación en La Catedral* il passe de la troisième personne du singulier (narrateur hétérodiégétique) à la deuxième :

Il pense : il ne sait pas qui je suis. Je n'allais pas lui dire, je n'allais pas lui parler. Je ne t'aurais pas reconnu, Zavalita, tu avais seize, dix-huit ans ? et maintenant tu es un vieillard de trente ans. Le chauve met du papier charbon entre deux feuilles, griffonne quelques lignes d'une écriture gourmande et agenouillée. Adossé à la fenêtre, le métis se lèche les lèvres (Vargas Llosa, 213 : 17)¹⁵.

Comme on peut le constater, les phrases sont ici syntaxiquement correctes ; la dislocation se produit au niveau du discours. De ce point de vue, l'opération stylistique de *Los Cachorros* est plus radicale que celle de *Conversación La Catedral*. Ceci est cohérent avec l'*ethos* du roman court, dans lequel l'expérimentation semble avoir trouvé un terrain fertile.

César Aira : roman court et dispersion

Certains écrivains contemporains, dont César Aira est l'exemple paradigmatique, n'écrivent pratiquement que des romans courts. On sait qu'Aira est un écrivain prolifique et qu'il serait pratiquement impossible de citer tous ses courts romans. Nous en citerons toutefois quelques-uns à titre d'exemple.

Parmi les nombreux écarts de la littérature d'Aira par rapport à l'esthétique réaliste et aux catégories classiques de la narration, Graciela Villanueva a mis en évidence "les façons dont les fictions d'Aira (dés)articulent la relation entre le début et la fin" (Villanueva, 2019 : 2 et 3. La traduction a été faite par nos soins pour chaque citation de cet auteur ¹⁶). Peu de catégories sont, en effet, plus

¹⁴ « El zambo alza los brazos, era él: ellos no habían salido esta mañana en el camión, don, se las habían pasado tirando palo. Piensa: él. Su voz, su cuerpo son los de él, pero parece tener treinta años más. »

¹⁵ « Piensa: no sabe quién soy. No se lo iba a decir, no le iba a hablar. Qué te iba a reconocer, Zavalita, tenías ¿dieciséis, dieciocho? y ahora eras un viejo de treinta. El calvo pone papel carbón entre dos hojas, garabatea unas líneas de letra arrodillada y avara. Recostado contra el vano, el zambo se lame los labios. »

¹⁶ « los modos en que las ficciones airianas (des)articulan la relación entre el comienzo y el final ».

classiques que celles de début et de fin, étant donné qu'Aristote lui-même y fait allusion dans la *Poétique* (150b 24-32). Les débuts d'Aira font une promesse tacite, à travers les « procédures traditionnelles du suspense » (Villanueva, 2019 : 6¹⁷), une promesse que la fin décevra. En rompant avec l'articulation classique du début et de la fin, les romans courts d'Aira proposent une logique alternative : une « logique du rêve » (Villanueva, 2019 : 5). Aira privilégie ainsi la procédure au résultat (Villanueva, 2019 : 8). Si un avant-gardiste comme le précoce Martín Adán se rebelle contre la « tyrannie de l'argument », qu'il supplante par un ordre aléatoire et alternatif, dont l'origine est dans le discours lui-même, alors la prose d'Aira s'inscrit dans le sillage de l'avant-garde. Car en désarticulant le début et la fin, les éléments constitutifs de l'intrigue sont désintégrés. Il est fort intéressant de noter à quel point cette désarticulation ou déception est étroitement, on pourrait dire structurellement, liée au format du roman court.

El volante

Dans *El volante*, livre publié en 1992, le lecteur assiste à une structure en abîme résultant d'un jeu de boîtes chinoises narratives. Le titre de l'ouvrage vient du fait que ce que le lecteur est en train de lire est, précisément, une brochure publicitaire d'une école d'« expression théâtrale ». Norma Traversini, qui rédige la brochure et qui est également responsable des cours, indique clairement à ses clients potentiels que son « intention est de vous offrir une aide pour améliorer votre niveau de sincérité » (Aira, 2003 : 10. La traduction a été faite par nos soins pour chaque citation de cet auteur¹⁸), et non de devenir acteur. Comme elle n'est pas convaincue que l'objectif de l'atelier a été clairement défini, tente de l'expliquer différemment dans le « Post-scriptum », qui s'épaissit tellement qu'il constitue la majeure partie du texte. Traversini y explique l'origine *Lady Barbie*, le nom de l'atelier. Ce nom est tiré, dit-elle, d'un roman : *Apparences*. Elle raconte ensuite, dans les moindres détails, l'intrigue des *Apparitions*. L'un des personnages de ce dernier roman, Sir Horace, organise un concours littéraire dont les membres du jury ne parlent que d'un roman qui, bien que mauvais, est très drôle et fait rire ses lecteurs. Ce roman qui, sans être bon, retient l'attention des membres du jury, c'est *Náufragos a la deriva*.

¹⁷ « procedimientos tradicionales de suspenso ».

¹⁸ « intención es brindarle un auxilio para ayudarlo a mejorar su nivel de sinceridad ».

Il y a donc trois niveaux narratifs, et à ce stade de l'histoire, le lecteur a déjà attribué au premier niveau, celui de la brochure elle-même, celui des cours d'expression corporelle donnés par Traversini, une condition accessoire par rapport à l'histoire des *Apparitions*. L'attente du lecteur est donc déçue si, sur la base d'autres récits à plusieurs niveaux, il s'attend à ce que l'histoire *revienne* au niveau initial, un niveau que le narrateur abandonne et qu'il ne retrouve que sporadiquement et brièvement. Lorsque les attentes du lecteur (celui qui lit Aira pour la première fois) sont encore intactes, l'histoire se termine.

Parménides

Si, comme l'affirme Villanueva, l'œuvre d'Aira déstabilise "l'ordre logique et chronologique" (2019 : 5), l'une des armes qu'il utilise est générique ou directement liée au format du roman court. Lorsque l'ordre logique ou chronologique conduit le lecteur à anticiper le développement ultérieur de l'intrigue, l'œuvre se termine simplement et, ce faisant, prolonge la tension non résolue de l'intrigue au-delà des limites de l'œuvre elle-même. Dans *Parménides* (2005), un riche homme d'État d'une colonie grecque de la côte sud de l'Italie, nommé Parménides, précisément, demande à un poète, Perinola, de l'*aider à rédiger* un long poème intitulé "Sur la nature". Ce titre vague et général est pratiquement la seule chose que Perinola connaisse du poème, car lorsqu'il essaie d'enquêter, les réponses qu'il obtient de Parménides sont si abstraites qu'il ne peut en tirer quoi que ce soit. Le temps passe sans que Perinola ne progresse dans sa rédaction, tandis que lui et Parménide deviennent amis. Mais un jour, alors que Perinola fait semblant d'écrire pour éviter d'être dérangé par ses enfants, il finit par écrire. Il écrit comme il n'a jamais écrit auparavant. Les vers coulent parce qu'il n'y a pas de logique extérieure : il n'y a que la logique des mots qui se convoquent les uns les autres. Au début, le poème parlait de "la surface", mais une fois terminé, Perinola a décidé de faire un changement : le poème ne parlera plus de la surface, mais de "la sphère". Le poète remplace donc le mot *surface* par le mot *sphère* à chaque occurrence, sans rien changer d'autre, une correction qui affirme implicitement le manque d'importance de l'argument.

La logique rigide de l'argument est remplacée, dans l'œuvre d'Aira, par la logique souple et instable de l'association linguistique et imaginative. Perinola

écrit le poème sans savoir s'il répondra aux attentes de Parménides. En fait, il conçoit l'écriture des premiers vers comme une stratégie pour en savoir plus sur le poème que Parménides a en tête, mais la stratégie ne fonctionne pas. Parménides écrit donc le poème, convaincu qu'il suffira à Parménides de voir que celui-là est écrit en hexamètres pour l'approuver ; il écrit à la hâte, car une fois le poème de Parménides terminé, il pourra enfin s'occuper de son propre travail, qu'il a négligé. Lorsqu'il a terminé, il décide d'aller se promener. Il entre dans un bar, se soûle et meurt écrasé par un cheval.

Aucune des tensions argumentatives n'a été résolue. Le lecteur ne saura jamais à quoi ressemblait le poème que Parménides voulait écrire, parce que ce poème est sans importance, comme les noms écrits par Perinola, interchangeables. La tension n'est pas résolue parce qu'Aira remet en question le concept d'œuvre complète, à travers un démantèlement de fins clôturés : « Les fins clôturés impliqueraient la primauté du résultat et, comme nous l'avons déjà observé, Aira ne se lasse pas de répéter que ce qui est important, c'est le processus ou la procédure. » (Villanueva, 2019 : 8¹⁹).

Un episodio en la vida del pintor viajero

Parfois, la remise en question de la rationalité argumentative passe par le changement de genre. Ainsi, *Un episodio en la vida del pintor viajero* (2000) commence comme une biographie, et en effet, tout ce qui est dit au départ sur Johan Moritz Rugendas, peintre de la première moitié du XIXe siècle qui a voyagé en Amérique du Sud, où il a peint des paysages et des personnages, semble être vrai. Le lecteur suit Rugendas et son ami Krause à travers le Chili, puis, en compagnie de deux guides chiliens, dans la pampa, dont Rugendas a fait plusieurs dessins, et enfin dans la province argentine de Mendoza, où ils sont accueillis par la famille Godoy. Mais lorsque Rugendas et Krause repartent pour la pampa, accompagnés cette fois d'un cuisinier et d'un guide, et que le narrateur évoque le "grand chariot des traversées interpampéennes", le récit commence à s'orienter vers un nouveau genre : le fantastique ou, pour reprendre la terminologie de Todorov, le merveilleux (1970 : 46-63). Ce dernier genre ne se confirme dans le récit que plus tard, lorsque, dans les environs du "Monte

¹⁹ "Los finales cerrados supondrían la primacía del resultado y, como ya lo hemos observado, Aira no se cansa de repetir que lo importante es el proceso o el procedimiento."

Monigote”, Rugendas reçoit l’impact foudroyant de deux éclairs qui, loin de le tuer, le transforment en une sorte de monstre sublime, adepte d’une sincérité radicale, dont le visage change en permanence de forme et de couleur.

De même que dans *El volante*, le récit ne *revient* jamais au niveau initial, et que dans *Parménides* le récit *oublie* le poème que Parménides avait en tête, *Un episodio en la vida del pintor viajero* change constamment de genre, décevant successivement les attentes du lecteur, et ne *revient* jamais au genre initial, en l’occurrence la biographie. La littérature d’Aira est une fuite en avant.

Dans chaque roman court, la prose d’Aira est soumise à une force centrifuge qui tend à disperser les épisodes, souvent regroupés par un principe associatif, qui s’oppose à la force centripète de l’intrigue.

Les similitudes avec *La casa de cartón*, *Macunaima* et *La señorita Etcétera* sont nombreuses. Ces trois dernières remettent “en question le discours logico-rationnel que l’avant-garde tenait jusqu’alors en raison de ses origines bourgeoises au XIXe siècle” (Rama, 1984 : 57. La traduction a été faite par nos soins²⁰). Dans ce discours rationnel, l’intrigue joue un rôle prépondérant. C’est pourquoi, dans les courts romans d’avant-garde, l’intrigue est presque inexistante et la dispersion narrative l’emporte sur la concentration, comme c’est le cas, dans une mesure plus ou moins grande, dans les romans courts de César Aira.

Dans *Un episodio en la vida del pintor viajero*, dans *Cómo me hice monja* ou dans *Parménides*, cette force dispersive est contenue par les limites génériques elles-mêmes. Bien qu’Aira dynamite le genre de l’intérieur et que, par exemple, le récit d’aventures dans lequel *Un episodio en la vida del pintor viajero* semble s’inscrire se transforme, après les premières pages, en un conte merveilleux ou étrange ou en un essai sur la beauté et l’art, le cadre initial du genre, qui doit ensuite être trahi, fournit une certaine structure, une force centripète qui s’opposera de façon minimale à la force centrifuge de l’association imaginative.

En revanche, lorsque ce cadre initial, fourni par le genre, n’existe pas, comme dans *Arforum* ou *Biografía* c’est la force de dispersion qui prime, et le récit se décompose en épisodes.

²⁰ “en entredicho el discurso lógico-racional que venía manejando la vanguardia a causa de sus orígenes burgueses en el siglo XIX”.

Dans chaque cas, Aira semble avoir trouvé dans le roman court un format propice à ses expérimentations formelles et sémantiques. Les œuvres d'Aira sont souvent des artefacts culturels ambigus, un mélange d'essai et de fiction ; très souvent, elles rompent avec la structure narrative classique. Le genre choisi pour la réalisation de ces opérations culturelles sophistiquées est très souvent le roman court.

Les romans courts de Juan Carlos Onetti

Toutes les caractéristiques du roman court esquissées au deuxième chapitre sont présentes dans les romans courts de Juan Carlos Onetti. En règle générale, la tension de l'intrigue commence par une rencontre transcendante dans la vie des protagonistes ; parfois, cette rencontre est le résultat de l'arrivée d'un étranger. *Los adioses* commence par l'entrée du basketteur dans le bar du narrateur : son corps athlétique et fuyant, ses mains, une manière d'être absente. Le narrateur lit dans tous ces signes extérieurs un avenir. Chaque lettre qui arrive, certaines dactylographiées, d'autres manuscrites à l'encre bleue, chaque bavardage de l'infirmier et de la bonne, chaque nouvelle visite au protagoniste ou du protagoniste à l'épicier, ratifie ou rectifie la lecture initiale de celui-ci, inchangée pour l'essentiel. Chacun de ces aperçus ambigus ou contradictoires de la vie du protagoniste sont les « coupures transversales ». Dans ce roman court, la contrainte dramatique de l'unité de lieu est accentuée, jouant un rôle au niveau de la structure fictionnelle.

Para una tumba sin nombre s'ouvre sur une allusion aux deux pompes funèbres de Santa Maria. Le narrateur final, Díaz Grey, reçoit ensuite dans son cabinet de consultation la visite de l' « habilitado » de Miramonte, le propriétaire de l'une des deux entreprises de pompes funèbres de Santa María. Cette première rencontre est suivie de plusieurs autres : avec Jorge Malabia, avec Tito Perotti. Chacune de ces rencontres apporte une version qui contredit totalement ou partiellement les précédentes. Des coupures transversales déformantes sur la vie de Rita à Buenos Aires, ses "histoires" à Retiro et Constitución destinées aux passants naïfs, son chevreau appelé Jerónimo, les proxénètes qu'elle a essayé de tromper et pour lesquelles elle a fini par travailler. Comme on peut le constater, toutes ces versions rendent le récit opaque. Le lecteur ne peut pas

passer à la légère dans l'histoire, en prenant le récit comme une fonction purement transitive, parce que l'histoire renvoie à différentes versions de cette histoire ; c'est-à-dire que l'*histoire* de l'histoire (ce à quoi elle fait allusion ou se réfère) est en partie la narration elle-même. La multiplication des narrateurs qui se réfèrent à d'autres narrateurs, qui mentent et se contredisent, fait de la voix narrative (des voix narratives) une instance problématique. Elle produit à son tour une pléthore baroque de niveaux narratifs.

La cara de la desgracia se développe également à partir de la rencontre du protagoniste et du narrateur avec l'adolescente. Cependant, il n'y a pas de problématisation de l'instance narrative dans ce court roman, comme c'est le cas dans les précédents. Par conséquent, il n'y a pas de division en plusieurs niveaux narratifs. Comme dans *Los adioses*, mais peut-être de manière moins évidente, dans *La cara de la desgracia*, la narration est concentrée de manière dramatique dans cet espace clos entre la forêt, les dunes et l'eau.

El pozo implique également une certaine exceptionnalité. Dans ce roman court, il nous semble qu'il n'y a pas de rencontre centrale qui soit décisive pour l'intrigue. Eladio Linacero rencontre de nombreuses personnes dans le passé narratif (la temporalité de l'imagination, comme l'appelait Roberto Ferro) : Hanka, María Inés, Cordes, Ester, mais la pluralité même de ces rencontres dans un texte finalement bref comme *El pozo* montre qu'il y a un éloignement de la théorie. Néanmoins, tous les autres traits que nous avons considérés comme distinctifs du genre sont présents. Tout d'abord, la concentration dramatique de l'espace. Le présent du récit se déroule entièrement dans une chambre partagée d'une pension de Montevideo. C'est là que Linacero se remémore, rêve, imagine, produisant ainsi la rupture temporelle décrite par Ferro. Cette double logique (la logique perturbatrice des rêves versus la logique linéaire de l'écriture) est l'aspect visible de l'ouverture de multiples niveaux narratifs. Étant donné que le récit affirme explicitement, mais aussi implicitement (à travers la structure même de l'histoire) la position ancillaire de la réalité par rapport au fantasme (rêve, imagination, mémoire), il n'est pas difficile de comprendre à quel moment la narration (énonciation) prend le pas sur l'histoire (énonciation) en dénaturant la figure du narrateur.

Dans *Jacob y el otro*, la dispersion du narrateur devient explicite, puisque le titre de chaque chapitre indique qui raconte. Les récits ne coïncident pas

entièrement et, en effet, si à la fin il y a une sorte de point de détournement, c'est parce que le lecteur a prêté foi aux allusions implicites et sous-entendues de l'un des narrateurs, le prince Orsini. Nous croyons en lui, en ses peurs et ses appréhensions, en sa lâcheté et en sa défaite, tout comme Mario, le jeune-homme que Jacob finit par écraser, et comme Adriana sa fiancée. Le lecteur fait confiance à Orsini, même s'il sait que c'est un escroc, un imposteur. Orsini est comme un magicien qui montre ses secrets au public et se fait quand même applaudir. Le narrateur, en plus d'être dispersé, n'est donc pas fiable. D'autre part, Orsini, qui est un personnage que Díaz Grey raconte marchant dans les rues de Santa María, un étranger suivi par tous les regards, devient le narrateur avec le nom qu'il s'est donné lui-même, le Prince. Il y a ainsi une sorte de subversion des niveaux narratifs. Dans ce roman court, la concentration dramatique est doublement, baroquement affirmée, car l'essentiel de l'histoire se déroule dans un seul lieu, le cinéma Apollo, où le récit s'ouvre et se ferme, décrivant un mouvement circulaire.

El astillero se développe également à partir d'une seule rencontre centrale et fortuite. Tout d'abord, la rencontre de Larsen avec Poetters, le patron du Belgrano, l'un des bars-épicerie de Santa María. Celle-ci n'est que le prélude à une deuxième rencontre : celle de Larsen avec Petrus et son entreprise fantomatique, le chantier naval. Dans ce même bar, Larsen fait une autre rencontre transcendante : il y rencontre Angélica Inés, la fille de Petrus, qu'il tentera de séduire. À proprement parler, il s'agit d'une seule et même rencontre. Car la séduction de la fille de Petrus fait partie de son plan d'ascension sociale au même titre que le poste de directeur.

Dans ce plan de ascension, dont Larsen lui-même pressent l'échec peu après son arrivée à Santa María, les lieux jouent un rôle prépondérant, ce dont témoignent les noms des chapitres. Le chantier, la maison, la cabane, Santa María : un zigzag existentiel autour d'un lieu unique projeté à plus ou moins grande échelle. Les lieux condensent la situation existentielle de Larsen. Comme aucun autre des romans courts d'Onetti, *El astillero* met l'accent sur l'étroite dépendance de la réalité des personnages par rapport à leur conscience, de sorte que les relations énonciatives elles-mêmes sont subverties. La réalité d'un personnage, ainsi que le personnage lui-même, sont le produit d'un narrateur (ils sont son énonciation), mais si cette même réalité est altérée par ce que le

personnage pense ou imagine à propos de cette réalité, un nouveau niveau est introduit qui rend l'instance narrative opaque. Le lecteur ne peut plus se laisser aller à l'illusion de la pure transparence.

Tan triste como ella se déroule entièrement à l'intérieur de la maison de la protagoniste, et surtout dans la cour, entourée de buissons qui lui font mal aux bras. L'unité de lieu est ainsi réaffirmée. Comme dans *Jacob y el otro*, l'histoire se termine par la même allusion que celle par laquelle elle s'ouvre : le rêve de la femme portant une valise dans une ville vide. La relation paradoxale entre le rêve et la réalité est également présente dans ce roman court. Le lecteur n'assiste pas à l'histoire de la décadence de la relation entre la protagoniste et son mari. Le récit n'est pas non plus construit autour d'un seul moment décisif dans cette histoire de décadence et de rupture amoureuse, comme pourrait le faire une nouvelle. Au contraire, le récit fait une série d'allusions : l'enfant illégitime, les appels téléphoniques, l'histoire symptomatique du patron des maçons, la liaison de la protagoniste avec les deux autres ouvriers.

La muerte y la niña est, comme nous l'avons déjà mentionné, probablement le roman court le plus métafictionnel d'Onetti. Le début de cette œuvre rappelle celui de *Para una tumba sin nombre*. Ici aussi, la tension narrative est déclenchée par une rencontre entre Díaz Grey et Augusto Goerdel dans le cabinet médical de ce dernier. Le récit est raconté par fragments, de manière discontinue, à tel point que la compréhension devient difficile. Cette grande complexité formelle est accentuée par tout un jeu de niveaux narratifs, qui se vérifie parfois dans le propre style du narrateur. Ce dernier est, dans la majeure partie de l'œuvre, homodiégétique et hétérodiégétique. Cependant, à certains moments, la voix narrative se dissout dans la voix des personnages, et il est très difficile de déterminer où l'un commence à raconter et où l'autre cesse de le faire.

De même, la relation paradoxale entre l'imagination et la réalité est également présente dans *La muerte y la niña*, par exemple à travers les concepts baroques de farce et la simulation. Goerdel est un imposteur, mais il ne l'est pas, comme le prince Orsini, par propre volonté ; il l'est sur l'ordre de Bergner, le prêtre oligarchique du dieu Brausen. Le personnage qui, dans *La vida breve*, a construit "une galerie de miroirs bifurquée", appelée Santa María, rongé par "un besoin inextinguible d'habiter l'imaginaire" (Díaz, 1987 : 111) ; auquel, dans *El astillero*, une statue avec l'inscription BRAUSEN-FUNDADOR rend hommage ; dans *La*

muerte y la niña, a culminé son processus évolutif et parodique, converti en dieu, avec sa religion et ses prêtres. La parodie corrode “l’hypothèse sous-jacente partagée” (comme l’appelle Ferro) de la figure du fondateur, du créateur, de l’auteur, de l’œuvre.

Cuando entonces part d’une rencontre centrale, celle du premier narrateur avec Lamas. Lamas est un étranger à Lavanda et rencontre le premier narrateur dans le bar *Munich*. C’est de cette première rencontre que naît le récit. Cette narration est à son tour celle d’une deuxième rencontre : celle de Lamas avec Magda, une rencontre sans doute décisive pour la vie de cet homme. Comme on le voit, les points de contact avec les autres romans courts d’Onetti sont nombreux. La narration est dispersée. Les quatre chapitres sont racontés par trois narrateurs différents. Les chapitres II et IV sont racontés par Lamas, mais chacun d’une manière différente. La tension initiale, créée par la narration à peine esquissée de Lamas face au premier narrateur, sera relâchée ou augmentée dans les deux chapitres centraux, le deuxième et le troisième.

Romans courts, romans et nouvelles

Romans courts et romans

Une parenté kafkaïenne

Dans son prologue à *Cuentos completos de Juan Carlos Onetti*, Antonio Muñoz Molina déclare : “Ses récits étaient aussi radicalement dépourvus de couleur locale que ceux de Franz Kafka, avec lesquels ils présentaient parfois une certaine ressemblance” (Muñoz Molina, 1994 : 11. La traduction a été faite par nos soins²¹). L’absence de couleur locale est sans doute l’un des aspects centraux du projet créatif d’Onetti, directement lié à sa prise de position contre la littérature *costumbrista* et régionaliste dominante dans la littérature uruguayenne à l’époque de la publication d’*El pozo* (Verani, 2016 : 410).

Mais la proximité avec la fiction kafkaïenne ne se limite pas à cet aspect. Les deux œuvres, celle de l’écrivain tchèque et celle de l’Uruguayen, tendent vers l’abstraction. Dans le cas de Kafka, cette abstraction est poursuivie à travers

²¹ “Sus narraciones carecían tan radicalmente de color local como las de Franz Kafka, con las que a veces no dejaban de guardar cierto parentesco.”

l'indétermination des références, la dissimulation d'un nom propre derrière une lettre (le protagoniste de *Le Château* s'appelle K., par exemple). Dans le cas d'Onetti, l'abstraction se sert également du nom propre, mais au lieu que les personnages s'appellent L, K ou R, ils portent un nom aux résonances lointaines et qui est parfois faux. Brausen perd son nom germanique et devient Arce, avant de pouvoir se rendre dans la ville qu'il a lui-même imaginée ; Aránzuru aurait dû adopter le faux nom d'Emilio Landoni, avant de se rendre dans l'île Faruru, elle aussi imaginaire ; le protagoniste sans nom de *Cuando ya no importe* devient Carr, avant de se rendre dans la toujours imaginée Santamaría, qui a elle aussi changé de nom en réunissant adjectif et nom en un seul mot. Les exemples sont nombreux. L'invention même des villes, qu'il s'agisse de Santa María, de Santamaría ou de Lavanda, témoigne d'une volonté manifeste d'abstraction.

Dans le roman de Kafka, le village où K séjourne dès la première nuit est la propriété du château, qui est lui-même la propriété du comte de Westwest, une région ou une province fictive. Le lecteur ne peut attribuer l'histoire à aucun village existant en dehors de la fiction elle-même. Les noms communs ("la ville"), ("le château") ainsi que l'invention d'un nom propre manifestement faux ("Westwest"), créé à partir de la répétition d'un nom commun abstrait, tendent à l'abstraction car le sens d'un nom propre contient et dépasse le sens d'un nom commun, mais pas l'inverse. La définition du mot *Asunción* inclut le mot *ville*, mais pas l'inverse.

La fiction d'Onetti réalise quelque chose de similaire, avec des moyens différents. Santa María est le résultat du croisement de Montevideo, Buenos Aires et, peut-être, Paraná, une origine que le nom dénonce en partie ; Lavanda est une allusion voilée à l'Uruguay, connu au XIXe siècle sous le nom de la Banda Oriental (du fleuve Uruguay). Onetti prend (abstrait) de Buenos Aires, Montevideo et Paraná certaines caractéristiques — en rejetant d'autres — et crée, avec les caractéristiques abstraites des trois villes, une nouvelle ville, appelée Santa María. Le lecteur sud-américain ou qui ait voyagé en Amérique du Sud peut reconnaître dans la ville fictive quelque chose des villes qu'il connaît, mais il s'agira toujours d'une reconnaissance imprécise, vague, dépourvue de tout localisme.

Cependant, à notre avis, la parenté mentionnée par Muñoz Molina ne s'arrête pas là. Dans le cas de *Cuando ya no importe*, par exemple, nous

trouvons une autre similitude dans l'absence de point de détournement. La géographie qui rend le mieux compte de l'angoisse kafkaïenne est la plaine : il ne se passe rien, ou la même chose se passe indéfiniment, ce qui est équivalent d'un point de vue narratif.

Nous pourrions dire quelque chose de similaire de *Cuando ya no importa*. Dans les grandes lignes, l'intrigue de ce roman est très similaire à celle de *La vida breve*. Carr est abandonné par sa femme, Aura. Après avoir travaillé quelque temps avec un groupe de "Gallegos" qui le détestent, il trouve un emploi de contrebandier à Santamaría, où il se rend seul une fois qu'il a adopté le faux nom. À partir de là, le récit commence à se détendre. L'intrigue s'allonge en permanence sans qu'il y ait d'événement central ou d'événement autour duquel le récit s'organise. Le narrateur s'attarde alors sur des descriptions lyriques du fleuve, ou de la ville, ou de sa propre mélancolie.

A notre avis, de tels récits trouvent dans le roman le genre idéal pour s'exprimer. Bien sûr, il ne serait pas impossible de concevoir une nouvelle ou un roman dont l'histoire serait, comme celle de *Cuando ya no importa*, un retard prolongé, mais cela semble moins naturel, précisément parce que la longueur est l'une des formes du retard, ou du moins l'une des façons de le percevoir.

L'examen des manuscrits permet d'éclairer cette distinction générique. Dans son "Étude philologique", Balderston fait référence à *Cuando ya no importa* et à *La cara de la desgracia* :

La cara de la desgracia et *Cuando ya no importa*. Le premier est un texte qu'Onetti a retouché pendant 16 ans. La révision méticuleuse et subtile du texte dissipe le mythe de l'écriture négligente d'Onetti. *Cuando ya no importa*, pour sa part, est peut-être l'exemple même d'une conception de l'écriture comme *work in progress*. (Balderston, 2009 : XLVII. La traduction a été faite par nos soins pour chaque citation de cet auteur ²²)

La distinction est révélatrice. Le montage "méticuleux et subtil" de *La cara de la desgracia*, qu'Onetti a réalisé pendant seize ans, suggère une recherche de précision et un concentré de complexité formelle qui diffère de l'écriture continue, du *work in progress* de *Cuando ya no importa*. La distension kafkaïenne de l'intrigue de ce roman était déjà une caractéristique de son écriture.

²² « La cara de la desgracia y Cuando ya no importa. El primero es un texto que Onetti habría de retocar a lo largo de 16 años. La revisión textual, minuciosa y sutil, desdice el mito de una escritura onettiana descuidada. Cuando ya no importa, por su parte, es tal vez el epítome de una concepción de la escritura como work in progress. »

Mais *La cara de la desgracia* n'est pas seulement différent de *Cuando ya no importa*. Comme on le sait, ce roman court est le résultat du remaniement d'une nouvelle, "La larga historia", datant de 1944. Dans la même "Etude philologique", Balderston fait référence à ce processus :

Le cas de *La cara de la desgracia* est intéressant car Onetti décide de retravailler l'intrigue de base de "La larga historia", publiée en 1944, pour son roman court de 1960. Les manuscrits montrent un long processus de révision, allant du passage de la troisième à la première personne et d'une plus grande complexité de l'intrigue à des substitutions d'adjectifs et à des ajustements subtils du vocabulaire (Balderston, 2009 : XLVII).

Le passage de la nouvelle au roman court a impliqué, outre des changements lexicaux, deux changements fondamentaux : l'adoption de la première personne et la complexification de la structure de l'intrigue. Ces changements sont peut-être liés par une relation de cause à effet. Quoiqu'il en soit, il semble évident que la complexité formelle est l'un des traits distinctifs des romans courts d'Onetti, par opposition à d'autres genres que le même auteur a aussi pratiqués, en particulier la nouvelle. Un grand nombre de nouvelles d'Onetti sont formellement complexes. Un exemple en est "Un sueño realizado", que nous allons bientôt analyser. Mais la forme même de la nouvelle, avec sa tendance à concentrer l'action autour d'un seul point de détournement, agit sans aucun doute comme un facteur de conditionnement. D'autre part, la présence de multiples coupures transversales semble prédisposer le roman court à une certaine complexité formelle, à un baroquisme des narrateurs, des temporalités et des niveaux narratifs.

Les deux scènes

Roberto Ferro (2011 : 101) soutient que l'histoire d'*El pozo* est divisée en deux "scènes", qui correspondent à leur tour à deux logiques temporelles distinctes et, pourrait-on même dire, antagonistes : la temporalité de l'écriture et la temporalité de l'imagination. De ces deux temporalités, la seconde, caractérisée par la multiplicité, l'hétérogénéité et le fragmentaire, est homologuée à ce que Pabst appelait les « coupures transversales ». À notre avis, cette logique alternative, qui fonctionne souvent comme un exutoire pour les personnages, est également présente dans certains romans.

Dans un roman postérieur de deux ans à *El pozo, Tierra de nadie* (1941), « la recherche d'identité des personnages est orientée vers le monde social » (Ferro, 2011 : 172)²³. C'est pourquoi la temporalité de l'imaginaire occupe une place périphérique, marginale. Au début du roman, Aránzuru, qui est avocat, rend visite à l'un de ses clients, Num, qui lui parle souvent de l'île de Faruru. Selon Num, cette île fait partie de la Polynésie, « mais les cartes ne la mentionnent pas » (Onetti, 1970 : 99)²⁴. À ce stade du roman, c'est-à-dire au deuxième chapitre, Aránzuru est sceptique ; il croit que Num lui ment chaque fois qu'il parle de Faruru (Onetti, 1970 : 100). Au chapitre XLVI, Violeta se présente chez Aránzuru. Elle vient lui proposer « un projet fantastique » (Onetti, 1970 : 220) : utiliser l'argent qu'elle a gagné en louant sa maison pour voyager avec lui jusqu'à l'île « Jaruru », « Faruru, corrigea-t-il doucement » (Onetti, 1970 : 220)²⁵. Aránzuru rejette la proposition, arguant : « vous savez très bien qu'il n'y a pas d'île. Et ne me parlez pas de la Polynésie et des guitares d'Hawaï. Il n'y a pas d'île, je ne vais pas bouger ». (Onetti, 1970 : 220)²⁶. Cependant, au chapitre L, Aránzuru lui-même invite Larsen, qui vient de lui obtenir un faux passeport au nom d'Emilio Landoni, à l'accompagner sur l'île. Larsen rejette l'idée. Aránzuru invite ensuite l'une de ses maîtresses, Rolanda. Il se rend ensuite dans la maison où vivait Num, mais ne le trouve pas : « Le vieux avait l'île et ils sont morts ensemble » (Onetti, 1970 : 258)²⁷. Le fait qu'il le croie mort ne l'empêche pas de continuer à l'imaginer sur l'île (Onetti, 1970 : 259). Le lendemain, Aránzuru ne se rendra pas à la gare, où il devait retrouver Rolanda, et celle-ci donnera l'argent du voyage à Llarvi, un dirigeant syndical (comme Jorge Malabia donnera son argent « aux anarchistes ou aux communistes », dans *Para una tumba sin nombre*). En d'autres termes, Aránzuru n'achèvera pas le mouvement de fuite, à peine esquissé. Au contraire, il s'arrêtera sur un quai du port de Buenos Aires, le regard fixé sur le fleuve, le dos tourné à la ville, comme s'il commençait à pressentir ce que Brausen accomplira neuf ans plus tard.

²³ « la búsqueda de la identidad por parte de los personajes está orientada hacia el mundo social »

²⁴ « Pero no la traen los mapas »

²⁵ « Faruru, corrigió él con dulzura »

²⁶ « Usted sabe bien que no hay isla. Y no me hable de la Polinesia y las guitarras de Hawaii. No hay isla, no pienso moverme. »

²⁷ « El viejo tenía la isla y se murieron juntos »

Et si ce mouvement de fuite centripète, dont Aránzuru avait à peine l'intuition, n'est poussé jusqu'à ses ultimes conséquences que dans *La vida breve*, c'est que dans le roman qui a suivi *Tierra de nadie*, *Para esta noche* (1943), la temporalité de l'imaginaire occupe une place encore plus périphérique. Le narrateur de ce dernier roman (qui est, comme le narrateur de *Tierra de nadie*, hétérodiégétique et extradiégétique) fait allusion à des rêves éveillés²⁸.

Il est difficile de ne pas remarquer la similitude entre les rêves diurnes de *La Caporal* de *Para esta noche* et l'île de Num et Aránzuru de *Tierra de Nadie*. Il est également difficile de ne pas remarquer la proximité entre ces rêves et la ville côtière de Santa María, comme le voit, par exemple, Larsen dans *Juantacadáveres* (1964), lorsqu'il se trouve à El Rosario et qu'il sait que l'un de ses rêves les plus chers n'a pas abouti. Le rêve consistait à créer un bordel parfait, et un autre personnage, la Tora "sans justice, avait réussi une entreprise presque identique à celle qu'il avait ambitionnée dans une affliction et une parodie irrémédiables" (Onetti, 1994 : 66²⁹). Larsen se sait vieux et vaincu. L'une des quatre prostituées qui travaillent pour lui, dans un bordel beaucoup plus modeste que celui de la Tora, lui raconte un rêve qu'elle vient de faire. Mais Larsen ne l'écoute pas, concentré qu'il est sur son propre rêve : "Larsen pensait à une ville riche, blanche et fortunée au bord d'un fleuve, son air particulier imaginé lui manquait comme s'il y était né et qu'il avait enfin l'occasion d'y retourner". (Onetti, 1994 : 68³⁰) De même, il est difficile d'ignorer l'opposition entre ces rêveries et la réalité des personnages, un fait qui a été souligné par Alonso Cueto (2009 : 142).

La tragédie de *la Caporal* a commencé bien avant sa mort, parce que la ville et la guerre se sont interposées entre elle et sa rêverie. C'est justement parce que *Para esta noche* est un roman épique, le roman d'une défaite, d'une ville assiégée et d'une poursuite policière, que la temporalité de l'imagination est très secondaire. Dans les autres œuvres d'Onetti, de nombreux personnages principaux cherchent, à travers des rêveries, une sorte de compensation à l'« échec ». En revanche, Ossorio et les autres personnages de *Para esta noche*

²⁸ Par exemple, Onetti, 1970 : 278.

²⁹ "sin justicia, había triunfado en una empresa casi idéntica a la que él había ambicionado en aflicción y parodia irremediables"

³⁰ "Larsen pensaba en una ciudad rica, blanca y venturosa junto a un río, extrañaba su imaginado aire particular como si hubiera nacido allí y enfrentara, por fin, la oportunidad de volver."

et, parmi eux, *la Caporala*, recherchent un autre type de compensation, situé sur le plan de la réalité et non de l'imagination (Onetti, 1970:359).

Ce n'est que dans *La vida breve* que ce monde alternatif et, en principe, antagoniste des rêves occupe une place centrale dans le roman, le point névralgique de la déviation effectuée par la fiction. Tout cela montre que le processus vers une plus grande sophistication métalittéraire n'est ni uniforme ni unidirectionnel, et que, tout comme il y a des *points forts*, par exemple, *La vida breve*, il y a aussi des œuvres dans lesquelles le jeu avec les limites de la fiction cède la place à une plus grande narrativité : le récit gagne en transitivité ; l'accent tombe sur l'histoire.

Mais même dans *La vida breve*, œuvre dans laquelle la scission temporelle décrite par Ferro est présente, la temporalité de l'imagination n'est d'abord que multiple, hétérogène et fragmentaire. Au fur et à mesure que l'histoire progresse, approfondissant le mouvement de vol centripète, la temporalité de l'imagination prend de l'ampleur et de l'importance. Dans *La vida breve*, cette temporalité est donnée, au début du roman, par la vie de Queca, la voisine de Brausen. Brausen écoute les sons provenant de l'autre côté du mur et complète avec son imagination ce qu'il ne peut pas voir avec ses yeux. La vie marginale de Queca, établie dans l'instant d'une succession continue de *vies brèves*, sert à Brausen de contrepoint à "la condition lugubre de sa vie" (Harss, 1969 : 219). Mais avant même l'irruption fantasmée de la Queca dans la vie du protagoniste, celui-ci avait commencé à fantasmer une autre issue : le médecin de province qui deviendra Díaz Grey, la ville au bord d'un fleuve qui deviendra Santa María. Peu à peu, la sortie alternative de Santa María et de Díaz Grey prend de l'importance dans la fiction, jusqu'au point culminant où Brausen et Ernesto se dirigent vers Santa María, dans une tentative d'évasion, après que ce dernier a assassiné la Queca.

Ainsi, à mesure que le monde fictif de Santa María prend de l'importance dans le monde fictif de *La vida breve*, il perd son caractère fragmentaire et multiple. C'est précisément le grand mouvement baroque du roman, par lequel la *fiction* de Brausen s'impose à la *réalité* de Brausen.

La situation est très différente dans les romans courts, dans lesquels, de notre point de vue, cette double temporalité est également présente. Pour nous, en plus de *El pozo*, nous trouvons cette scission dans *Los adioses* et *Para una*

tumba sin nombre. Dans ces œuvres, la double temporalité signalée par Ferro est également présente, mais le remplacement final qui met fin à la logique fragmentaire n'a pas lieu. Dans *Para una tumba sin nombre*, par exemple, la linéarité du récit, le temps présent de Díaz Grey, est interrompu par une multitude d'histoires discordantes sur Rita et le chevreau, racontées par Godoy, par Jorge Malabia ou par Tito Perotti. Díaz Grey et le lecteur abordent l'histoire de Rita et de l'animal à travers les multiples sillons déformants que sont chacun des récits discordants et contradictoires qui parviennent aux oreilles du médecin. Mais ces sillons ne s'étendent pas progressivement pour remplacer la *réalité* du Díaz Grey. *Para una tumba sin nombre* dépend plutôt du caractère fragmentaire de ce deuxième récit qui déclenche l'imagination du narrateur. Entre la temporalité de la réalité de Díaz Grey et celle de l'histoire de Rita, il y a donc un contrepoint jamais résolu, qui donne à l'œuvre sa tension narrative particulière.

Il en va de même dans *Los adioses*. La médiocrité de la vie de l'épicier, de l'infirmier, de la bonne, du reste des habitants du petit village de montagne où sont envoyés les mourants et les malades est compensée par l'imagination, comme c'est le cas pour le protagoniste de *El pozo*. Seulement, dans ce cas, il s'agit d'une imagination qui a pour objet un autre personnage : le basketteur, l'enfant, les deux femmes. L'épicier n'existe que pour observer la vie des autres (Ferro, 2011 : 281).

A partir du peu qu'ils peuvent voir, du peu qu'ils peuvent savoir, le narrateur et les autres créent, avec leur imagination, l'homme et les histoires de l'homme que leurs frustrations requièrent. Le lecteur n'aura jamais accès au *véritable* basketteur, unique et permanent, pour la simple raison que le basketteur restera irréductible et inaccessible à l'épicier et aux autres exégètes.

Lorsque l'épicier lit enfin la lettre et croit découvrir, sans en être sûr, que la jeune femme était en fait la fille de l'athlète, il avoue sa honte. Son orgueil est tourmenté ; il ne pourra plus dire, comme au début du roman court, lorsqu'il a vu le joueur entrer pour la première fois dans le bar, « je ne me souviens pas de m'être trompé » (Onetti, 2019 : 49³¹). Il s'est trompé, parce qu'il a laissé son « désir » « aider à la défaite de la femme » (Onetti, 2019 : 110). Ce désir le met sur un pied d'égalité avec le reste des villageois, dont il voudrait s'éloigner

³¹ “no recuerdo haberme equivocado”

(l'épiciere dira : « toute mon excitation était absurde, plus digne de l'infirmière que de moi », Onetti, 2019 : 111³²) ; face à toutes les alternatives parmi lesquelles il hésite, il finit par se décider pour la plus radicale, celle de brûler ses cartes (Onetti, 2019 : 111). Par cette décision, il démontre et confesse sa propre mauvaise foi. Mais l'aveu de sa mauvaise foi et de sa défaite, l'acceptation qu'il n'est pas plus digne que l'infirmière, est de courte durée. L'épiciere sait que sans ces histoires imaginées (Ferro) ou fantasmées (Gamerro) il n'est rien, et il ne tarde pas à retrouver une illusion de contrôle.

L'épiciere trouve une dernière consolation en effectuant un mouvement répétitif avec le drap qui recouvre le corps de l'homme (Onetti, 2019 : 111). Ce mouvement sera plus tard répété par la jeune femme (Onetti, 2019 : 114). Ce geste, par lequel se clôt *Los adioses*, condense la relation insaisissable et ambiguë entre la jeune femme et l'épiciere et, à travers l'épiciere, le lecteur, avec le basketteur. Une relation où l'on se couvre et se découvre alternativement, où l'on se dévoile pour mieux se révéler. Toute la tension narrative de *Los adioses* s'explique par cette tension oscillante, jamais définitivement résolue, entre le plan de la fantaisie et de l'imagination des personnages et le plan de la réalité des personnages.

La caractéristique du roman court est la présence d'une tension continuellement renouvelée dans l'intrigue. L'absence totale de point de détournement, comme dans *Cuando ya no importa* ou dans *Tierra de nadie*, lui est encore plus étrangère que l'unicité de l'aventure. Une narration plate, tendant vers une distension toujours plus grande, semble s'exprimer mieux et plus naturellement dans un roman.

Pour la même raison, le *tournant baroque* qu'opère par exemple *La vida breve* est étranger à la structure même du roman court. Celle-ci étant organisée autour de la succession rythmique de moments de tension et de détente, est en principe contraire à un virage baroque complet, comme celui de la recherche par Brausen du profil préalablement imaginé de Díaz Grey dans *Santa María*, parce que ce virage signifie une sorte de résolution, et qui dit résolution dit aussi détente.

³² “toda mi excitación era absurda, más digna del enfermero que de mí”

Romans courts et nouvelles

Comme chacun sait, Juan Carlos Onetti a commencé sa carrière d'écrivain en publiant une nouvelle : "Avenida de Mayo-Diagonal-Avenida de Mayo", dans le journal de Buenos Aires *La Prensa*, en 1933. La nouvelle est sans aucun doute un genre important dans l'œuvre d'Onetti, bien qu'il ait consacré plus de lignes et de pages à des romans et des nouvelles. Bien que ce soit une tâche très agréable, il nous est impossible, dans le cadre de cette thèse, d'étudier toutes les nouvelles publiées par Onetti. Nous avons cependant sélectionné quatre nouvelles qui, en raison de caractéristiques structurelles ou sémantiques différentes, nous ont semblé se prêter au mieux à une étude comparative telle que celle que nous avons l'intention de réaliser. Il s'agit de "Un sueño realizado" (1941), "Esbjerg, en la costa" (1946), "El álbum" (1953) et "Historia del Caballero de la rosa y de la Virgen encinta que vino de Liliput" (1956).

"Un sueño realizado"

Les empreintes de la fiction d'Onetti sont évidentes dans cette histoire. Outre l'étrangeté de la femme, il faut mentionner la constante onettienne de la dichotomie entre rêve (ou fantasme) et réalité, la préférence pour le premier et le désir de traduire le rêve en réalité. Cela est bien sûr en même temps un concept baroque : la vie est un rêve. Mais ici le baroque est surchargé, car le rêve de la femme ce n'est pas de transformer son rêve en réalité sinon en pièce de théâtre. Nous avons déjà cité José Antonio Maraval (1983 : 320) qui explique que « le monde comme théâtre » est un autre des concepts chers à la culture baroque.

Le baroque est omniprésent dans l'œuvre d'Onetti. Cependant, il faut souligner certaines particularités de "Un sueño realizado" par rapport à d'autres récits du même auteur. Tout d'abord, le point de détournement. Dans cette nouvelle, il n'y a qu'un seul point de détournement, qui consiste en la mort de la femme, une fois la pièce jouée. Toute l'histoire a été une préparation à cette fin condensée. La femme apparaît un jour dans la vie de Langman, déclenchant par sa présence le récit et les préparatifs de ce récit dans le récit, qui est la pièce ; l'événement autour d'elle est mis en place et déclenché dans le dernier paragraphe de l'histoire, avec sa mort.

À notre avis, il s'agit là d'une différence fondamentale avec le genre du roman court, dans lequel, en général, il existe une série de coupures transversales dans la vie du protagoniste ; ou, pour le dire autrement, le point de détournement, lorsqu'il existe, a été précédé et préparé par une succession de petits points de détournement, avec des significations différentes (parfois dans la même direction que les autres, parfois dans la direction opposée).

Los adioses, par exemple, a de nombreux points de contact avec "Un sueño realizado". Dans ce court roman, comme dans cette nouvelle, un inconnu pénètre dans le lieu de travail (et d'observation) du narrateur et déclenche la narration. Mais, contrairement à la nouvelle, le court roman est peuplé de nombreux le point de détournement. L'épicier ne sait que peu de choses sur le basketteur : de simples indices, des signes confus et contradictoires. Tous ces indices sont des *coupures transversales* dans la vie du protagoniste. Puisque le narrateur a annoncé la mort du protagoniste dès le début, son suicide n'est une péripétie que quant à la manière de mourir, et non de la mort elle-même. Ainsi, les autres petites vicissitudes, les allées et venues de l'interprétation narrative, ne sont pas beaucoup moins importantes que cette dernière et ultime vicissitude.

D'autre part, bien qu'étroitement liée à ce que nous venons de souligner, il existe une autre différence importante qui concerne la figure du narrateur. Dans "Un rêve réalisé", il n'y a pas de problématisation du narrateur en tant que tel. Le narrateur est homodiégétique, mais fiable, dans le sens où le récit n'insinue aucune suspicion à son égard, comme cela se produit en fait, et non sans fréquence, avec l'épicier de *Los adioses*.

Jacob y el otro, éclats du carnaval

Nous avons déjà évoqué le caractère baroque de "Un sueño realizado". Comme on peut le constater, les traits baroques sont très récurrents dans l'œuvre d'Onetti. Une analyse comparative de la façon dont ces traits se manifestent dans la nouvelle et dans le roman court nous permettra peut-être de discerner les traits distinctifs de ce dernier.

De tous les romans courts d'Onetti, il y en a un, à notre avis, dans lequel la carnavalisation et la théâtralisation deviennent des nœuds sémantiques déterminants et évidents : *Jacob y el otro*. C'est peut-être pour cette raison qu'Alonso Cueto (2019 : 55) y a vu une similitude avec "Un sueño realizado".

Dans ce roman court, de nombreux éléments renvoient aux champs sémantiques du théâtre et du carnaval. Ce qui est raconté dans *Jacob y el otro*, c'est un spectacle, le combat entre Jacob et el Turco, et les préliminaires du combat. Il va de soi que le carnaval et le théâtre sont aussi d'autres formes de spectacle. Ceci est renforcé par le fait que le combat se déroule dans le cinéma Apollo. D'autre part, le roman court s'ouvre et se clôt sur la même scène ; autrement dit, l'histoire décrit un mouvement circulaire, que l'on peut rapprocher de l'idée carnavalesque de la "roue " (Bakhtine, 2003 : 10) et des formules baroques des inversions et du caractère éphémère des rôles (Cueto, 2009 : 66).

En revanche, comme l'explique Cueto, le renversement se produit par rapport aux attentes que nous, lecteurs, avons formées au fil des pages. Rien de mieux que *Jacob y el otro* pour illustrer l'un des principes du « traitement cognitif du récit » : celui qui suggère que la compréhension d'une histoire consiste en une réadaptation permanente des hypothèses au fur et à mesure que le lecteur accède à de nouvelles informations (Schaeffer, 2010 : 227). Or, ces informations ont été fournies par Orsini et les deux autres narrateurs : Díaz Grey et « le narrateur ». Ainsi, le relativisme ne se réfère pas seulement au fait que Jacob semblait être en bas et finit par être en haut ; la voix narrative elle-même est relative et c'est seulement grâce à elle, à ses informations déconcertantes, que l'inversion a lieu.

A ce stade, il convient de mettre l'accent sur Orsini, car bien qu'il y ait deux autres narrateurs, sa narration est particulièrement déformante. Cela tient au personnage : Orsini est un arriviste, un escroc ou, pour le dire autrement, un faussaire : "Mais si le médecin représente le triomphe du rêve, Orsini représente la survie de la farce, c'est-à-dire de la fausse représentation. Orsini est essentiellement un faussaire, un type qui ne croit pas aux rêves qu'il vend et proclame". (Cueto, 2009 : 52-53³³)

Comme le récit est partagé par trois narrateurs, dont l'un est un faussaire, le récit cristallise son thème (*l'histoire*) dans sa propre structure. Toute l'œuvre est ainsi conçue, dès le départ, en transférant dans sa structure fictionnelle le va-et-vient et l'ambiguïté qui seront thématiques.

³³ "Pero si el doctor representa el triunfo del sueño, Orsini representa la supervivencia de la farsa, es decir, de la falsa representación. Orsini es esencialmente un farsante, un tipo que no cree en los sueños que vende y pregona."

La situation est radicalement différente dans les romans et les nouvelles. L'histoire de "Un sueño realizado" est également baroque et théâtrale, mais ce baroque dramatique reste toujours dans le domaine de l'histoire, il ne s'infiltrer pas dans la voix narrative. Nous faisons confiance à son unique narrateur, comme nous ne pouvons pas faire confiance à Orsini ou aux deux autres narrateurs, qui, bien que plus fiables, ne sont pas uniques. En revanche, dans "Un sueño realizado" le narrateur unique nous offre une histoire dont tous les éléments tendent, dès le début, vers une vicissitude singulière.

Quant aux romans, leur caractère baroque est radicalement différent de celui des nouvelles et des romans courts. Le procédé baroque de *La vie brève*, par exemple, dépend de la confiance que nous accordons à son unique narrateur, Brausen. Aucun indice textuel n'indique au lecteur qu'il doit se méfier de ses paroles. Une fois le pli baroque réalisé, les personnages restent de l'autre côté de la frontière fictive qu'est Santa María. Il n'y a pas ce va-et-vient tendu qui caractérise les courts romans (et, en particulier, *Jacob y el otro*). Ou plutôt, ce va-et-vient n'existe que dans la première partie, lorsque Brausen aperçoit pour la première fois Díaz Grey, Elena Sala et l'ampoule de morphine. Mais à ce moment de l'histoire, le lecteur qui lit le roman pour la première fois n'a aucune raison de douter du caractère onirique de ces images. Au début du roman, le va-et-vient semble plutôt se faire entre la vie de Brausen et Gertrudis, et la vie du Queca, telle que Brausen l'imagine à partir des quelques indices dont il dispose.

D'autre part, dans un roman comme *Juntacadáveres*, il y a également une dissémination du narrateur, quoique plus modeste : une partie est racontée par Jorge Malabia, l'autre par Díaz Grey. Mais en règle générale, ils divisent le récit, en ce sens qu'ils ne racontent pas la même chose. Les fragments racontés par Jorge se réfèrent généralement à lui-même, à sa belle-sœur Julia, à son ami Lanza. Les fragments racontés par Díaz Grey, en revanche, ont tendance à se référer à Larsen et à son bordel, ainsi qu'à tout ce qui les entoure. La narration de Jorge est homodiégétique et hétérodiégétique, tout comme celle de Díaz Grey. Mais si celle de l'adolescent est autodiégétique (c'est-à-dire que Jorge est le protagoniste du récit qu'il raconte), celle du médecin ne l'est pas. Et comme cela se produit généralement dans la fiction d'Onetti, lorsqu'un narrateur est homodiégétique mais pas autodiégétique, sa narration tend à se rapprocher de

l'hétérodiégèse (le narrateur ne partage pas les coordonnées spatio-temporelles des personnages qu'il raconte).

"El álbum"

Ce récit a été publié en 1953 dans la revue *Sur*, à Buenos Aires. Le narrateur est, comme dans d'autres récits (par exemple, "Presencia") et romans (environ la moitié des chapitres de *Juntacadáveres*), Jorge Malabia. Comme c'est souvent le cas dans la fiction d'Onetti, la tension de l'intrigue, ce que Baroni (2010 : 206) appelle le "conflit", est créée par l'arrivée de l'étranger ; dans ce cas, il s'agit de l'étrangère. Jorge la voit et se met à la suivre. La femme passe devant le trottoir du Berna, entre dans le bar du Plaza. Jorge entre également, s'assoit près de la fenêtre et commence à consulter ses notes de cours.

Jorge jette un coup d'œil à la femme, qui est assise contre le comptoir. Elle le regarde à travers le miroir, puis s'approche de lui, s'assoit à côté de lui ; elle lui parle comme s'ils se connaissaient depuis longtemps.

Avec l'aide de Díaz Grey et de Maynard, un homme aux "petits yeux heureux" (Onetti, 1994 : 180) qui parcourt la côte pour vendre des médicaments, Jorge passe les heures dans une chambre de l'hôtel Plaza, voisine de celle occupée par la femme. Rapidement, tous deux entament une relation qui n'est pas seulement sexuelle. Après le sexe, elle lui raconte des "histoires", c'est-à-dire des "mensonges". C'est ce dernier point qui compte vraiment pour lui, plus que l'expérience sexuelle (Onetti, 1994 : 183).

La femme, avec la puissance incandescente de ses "contes", a mis à la portée de Jorge une "réalité" plus *réelle* que la réalité elle-même (Onetti, 1994 : 182).

Rencontre après rencontre, ils répètent le rituel. Allongée dans son lit, elle lui raconte des histoires qui se déroulent dans les endroits les plus lointains et les plus exotiques. Jusqu'au jour où Jorge aperçoit la femme avec un homme, tous deux assis à une table de la Plaza. Quelque chose se brise à l'intérieur de cet adolescent qui avait connu, dans la même rencontre répétée, la sexualité et la littérature. Mais des deux termes sur lesquels la relation était fondée, Jorge n'est blessé que par la possibilité de perdre le second (Onetti, 1994 : 185).

Puis vient la révélation, le point de détournement singulier, la péripétie. La femme disparaît de Santa María. Maynard, qui s'était pris d'affection pour lui,

explique à Jorge que la femme a laissé un coffre et une lettre dans laquelle elle lui demande de s'occuper du coffre. Il promet de revenir la chercher et de payer les 200 pesos qu'il doit à l'hôtel. Maynard conseille à Jorge de s'enfuir de Santa María (Onetti, 1994 : 187). Pour le vieux vendeur, il est évident que le coffre n'a aucune valeur ; la femme ne l'a laissé derrière elle que pour réaliser son escroquerie.

Jorge, lui, retire ses économies de la banque, met en gage la montre qu'il avait héritée de son frère décédé et, accompagné de son ami Tito, se rend à l'hôtel Plaza. Au nom de la femme, il paie la note et emporte le coffre, "en pensant au docteur Díaz Grey, en imaginant qu'il faisait tout cela pour lui" (Onetti, 1994 : 187-188³⁴).

Ce coffre fermé est comme le cercueil de *Para una tumba sin nombre* : tant qu'il restera fermé, il continuera à déclencher la fiction. Lorsqu'il sera ouvert, non seulement la tension narrative sera définitivement relâchée, mais Jorge Malabia lui-même sera différent, il aura perdu son innocence, il sera comme le chevalier à la rose devant la tombe de Mina (dans "Historia del Caballero de la rosa y de la Virgen encinta que vino de Liliput"), un peu plus âgé. Le coffre condense ainsi l'antiréalisme du récit, cette position implicite qui soutient la position ancillaire de la réalité face à la fiction. Car, comme le lecteur le découvrira en même temps que Jorge, à l'intérieur, parmi un tas de vêtements sales, se trouve l'album de photographies.

Une fois de plus, nous sommes confrontés à la dichotomie onettienne de la fiction ("*cuento*", "mensonge", fantaisie) et la réalité, et de la préférence pour la première. L'infamie de la femme, c'est que tous les "*cuentos*" étaient en fin de compte réels. Lorsque Jorge voit la femme avec l'homme sur la place et qu'il rencontre Tito dans sa chambre, il insère dans le récit une allusion au fleuve et à la plaine, que le lecteur ne sait pas exactement à qui attribuer, et qui clarifie, s'il en était besoin, le sens des déformations parodiques évoquées plus haut. L'album photo a soudainement asséché le fleuve de Santa María et l'a remplacé par une plaine (Onetti, 1994 : 184-185).

Tout le récit s'est préparé à la révélation finale. À partir du moment où l'étrangère est arrivée et s'est promenée sur les quais de Santa María en traînant

³⁴ "pensando en el doctor Díaz Grey, imaginando que todo esto lo estaba haciendo por él".

une petite valise, l'histoire se tisse autour de ce moment final, singulier, qui change tout rétrospectivement. Ce qui compte, c'est l'*histoire*, l'intrigue ; le narrateur, en l'occurrence Jorge Malabia, est incontestable, car le texte ne nous invite pas à douter de la véracité de son récit. La narration ne présente pas de simples aperçus de la femme, des données ambiguës, des indices douteux qu'il faut savoir interpréter. Pour la même raison, il n'y a pas de construction en strates dans ce récit.

Mary Doyle Springer (1975 : 7-8) fait référence à différents moments où Henry James pensait avoir découvert une sorte de fossé entre une « histoire » et la longueur du roman court.

Pour James, il semble aller de soi qu'à chaque histoire (à chaque "idée" d'histoire) correspond un genre. Certaines histoires ont pu lui sembler très séduisantes, mais elles ne convenaient pas à un roman court; elles devaient être transformées en roman ou en nouvelle. L'intrigue de "El álbum", en revanche, semble particulièrement adaptée à une nouvelle. En effet, ce qui y est raconté est, selon notre interprétation, un passage de l'adolescence à l'âge adulte. Le point de détournement de la nouvelle coïncide avec le tournant de la vie de Jorge Malabia, ce moment singulier où un inconnu lui apprend le sexe et le pouvoir vital de l'imagination, ce moment unique où un inconnu aux "petits yeux heureux" (Onetti, 1994 : 180), voyageur sur la côte, lui apprend l'impérieuse nécessité de quitter Santa María, d'accomplir le geste d'émancipation de Brausen, mais dans la direction opposée. La narration de ce tournant existentiel exige un seul tournant fictionnel, ce qui revient à dire qu'elle exige le genre de la nouvelle.

Conclusion

Bien que notre objet d'étude central soit les romans courts de Juan Carlos Onetti, nous n'aurions pas pu le réaliser si nous n'avions pas eu une hypothèse sur la nature du roman court. Les écrivains, les éditeurs, les journalistes culturels, les critiques, les enseignants et les lecteurs font souvent référence à la « *novela breve* » et à la « *nouvelle* ». Les écrivains disent souvent que c'est une chose d'écrire un roman et une autre d'écrire un roman court. Mais ni les écrivains ni les lecteurs ne s'intéressent à définir ce que l'on entend par roman court ou nouvelle, ce qui est sans doute une attitude légitime. Cette attitude est d'ailleurs

conforme à l'histoire du genre lui-même. Walter Pabst (1972:419-420) affirmait que le genre du roman court était né d'une volonté de se libérer des contraintes théoriques. La vérité est qu'aujourd'hui encore, le roman court est un genre insaisissable, fuyant, ce dont témoigne l'instabilité du nom lui-même, non seulement en espagnol, mais aussi en français, en anglais, en allemand et, probablement, dans d'autres langues. C'est précisément pour cette raison, parce que nous avons, comme Juan Carlos Onetti, l'intime conviction que ce qui est vivant est ce qu'il y a de plus difficile à nommer, que nous avons été encouragés à étudier le roman court latino-américain, comme un premier pas avant de situer le roman court d'Onetti dans ce panorama.

Pour nous, le roman court est un genre. Mais au-delà de cela, nous pensons qu'il est plus important d'essayer d'identifier ses principales caractéristiques, qui sont partagées par la plupart, sinon la totalité, des romans courts latino-américains. Ainsi, à notre avis, le roman court est un genre littéraire dont la longueur varie, approximativement, entre 15 000 et 50 000 mots. Les personnages sont généralement peu nombreux et l'intrigue se déroule généralement à partir d'une seule rencontre. Sauf que le déroulement est peut-être une métaphore imprécise et trompeuse ; plutôt que de se dérouler, l'intrigue du roman court s'expose, et ce de manière fragmentaire, à travers une série de « coupure transversales » dans la vie des personnages principaux. D'autre part, le roman court présente en général une certaine proximité, structurelle et sémantique, avec le drame. À cela s'ajoute une caractéristique très répandue dans le roman court latino-américain : la problématisation de la figure du narrateur. Cette dernière caractéristique est généralement, mais pas nécessairement, liée aux niveaux narratifs. Ainsi, la remise en question de la figure du narrateur se fait souvent à travers la prolifération des points de vue, sinon des narrateurs, et cette prolifération conduit souvent à des structures en abîme, une voix étant référencée par une autre, ce qui entraîne une multiplication des couches ou des niveaux narratifs.

Les caractéristiques marquantes du roman court sont généralement présentes dans les romans courts de Juan Carlos Onetti. Aucun autre écrivain de l'importance d'Onetti n'a écrit autant d'œuvres de ce genre pendant autant d'années. Avec lui, le genre atteint un nouveau degré de conscience de soi, car il parvient à exploiter ses propres limites. Comme Jorge Luis Borges l'a fait avec

la nouvelle, Onetti a repoussé les limites du roman court. Métafictionnel, baroque et parodique, le roman court d'Onetti atteint un degré de sophistication jusqu'alors inégalé, utilisant les caractéristiques structurelles propres au genre, les étendant, les sapant et les effondrant.