



**HAL**  
open science

## Pour une syntaxe totalisante: l'essai comme pré-texte et post-texte dans l'œuvre de César Aira

Margarita Remón Raillard

### ► To cite this version:

Margarita Remón Raillard. Pour une syntaxe totalisante: l'essai comme pré-texte et post-texte dans l'œuvre de César Aira. Les Cahiers de l'ILCEA, 2003, Essais sur l'essai, 4, pp.119-132. hal-01893798

**HAL Id: hal-01893798**

**<https://hal.science/hal-01893798>**

Submitted on 28 Oct 2018

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

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

# Les Cahiers de l'*ILCEA*

numéro 4 – 2003

## **Essais sur l'essai**

Travaux réunis  
par Michel Lafon & François Genton

Institut des langues et des cultures d'Europe et d'Amérique  
Université Stendhal-Grenoble 3

*Directeur de la publication* : Michel LAFON

Les Cahiers de l'*ILCEA* prennent la suite des *Essais sur le dialogue*, revue du *CRTF* créée par le Président Jean Lavédrine en 1980, dont le deuxième directeur fut Michel Moner, qui fonda l'*ILCEA* en 1991.

*Comité de rédaction* (Université Stendhal)

François GENTON (CERAAC)  
Vincent SERVERAT & François GRAMUSSET (CERHIUS)  
Isabelle DESPRÉS (CESC)  
Rolande BORRELY (GRREC)  
Élisabeth LAVALT (GREMUTS)

*Comité de lecture*

Pierre BAYARD (Université de Paris 8)  
Nathalia BOCADOROVA (Université de Moscou)  
Lucien CALVIÉ (Université de Toulouse-le-Mirail, fondateur du CERAAC)  
David DONNISON (Université de Glasgow)  
Noé JITRIK (Université de Buenos Aires)  
Josef JURT (Université de Fribourg)  
Claude KASLER (Université Stendhal, fondateur de CESC)  
Jean-René LADMIRAL (Université de Paris 10 et ISIT)  
Jean MARIGNY (Université Stendhal, fondateur du GERF)

ISSN 1639-6073

ISBN 2-9515849-1-1

Prix : 13 euros

---

## Renseignements et commandes

SERVICE DES ELLUG / REVUES  
Université Stendhal  
BP 25 38040 Grenoble cedex 9  
Tél. 04 76 82 43 75 / Fax: 04 76 82 68 44  
Mél. : [Brigitte.Pautasso@u-grenoble3.fr](mailto:Brigitte.Pautasso@u-grenoble3.fr)  
<http://www.u-grenoble3.fr/stendhal/index.html>

---

## Pour une syntaxe totalisante L'essai comme pré-texte et post-texte dans l'œuvre de César Aira

---

MARGARITA REMÓN-RAILLARD  
Université Stendhal-Grenoble 3  
ILCEA (CERHIUS)

L'essai est le genre fondateur de la littérature latino-américaine. A l'issue des guerres d'indépendance la question de l'identité nationale était devenue le thème principal des écrits des intellectuels du continent. Les grandes œuvres du XIX<sup>e</sup> siècle sont donc des essais portant sur cette question : *Nuestra América*<sup>1</sup> du Cubain José Martí et *Facundo*<sup>2</sup> de l'Argentin Domingo Faustino Sarmiento sont exemplaires dans ce sens. Ce dernier est devenu une référence pour toute une génération d'écrivains du Rio de la Plata (et d'ailleurs) et sa problématique, la dichotomie entre la civilisation et la barbarie comme fondement de l'essence nationale, ne cesse de hanter les esprits en Argentine.

Par la suite une autre figure deviendra la référence obligée des écrivains argentins, nous parlons évidemment de Jorge Luis Borges. Son œuvre est constituée de poèmes, de nouvelles et d'essais dont certains portent sur la question de l'identité nationale (notamment *Nuestro pobre individualismo*<sup>3</sup>). Mais la plupart de ses essais portent sur des auteurs appartenant à la littérature universelle ou sur des sujets métaphysiques.

Il n'est pas excessif de dire que tout écrivain argentin pense son œuvre à un moment donné par rapport à l'œuvre de Borges. César Aira n'échappe certainement pas à cette règle, quoiqu'il annonce son émancipation vis-à-vis du maître de façon assez explicite. Avec une quarantaine des textes publiés, César Aira est peut-être l'écrivain argentin le plus prolifique de cette fin de siècle. Son œuvre comprend des nouvelles, des contes, des romans et des essais.

1. José Martí, *Nuestra América*, 1891.

2. Domingo Faustino Sarmiento, *Facundo. Civilización y Barbarie*, 1845.

3. Jorge Luis Borges, «Nuestro pobre individualismo», 1960.

Pour en revenir à sa relation avec l'œuvre de Borges, l'un des premiers romans de Aira, *Las Ovejas*<sup>4</sup>, se construit comme une référence à celui-ci. Le roman met en scène un troupeau de brebis qui essayent de survivre à la sécheresse. Lors du dénouement les brebis prennent la parole à tour de rôle en exposant les grands principes de la philosophie idéaliste. Aira en parle comme d'un «vrai roman qui raconte ce qui se passe, maintenant: la généalogie de Borges en moi<sup>5</sup>». Les derniers paragraphes de ce roman sont une citation presque textuelle de «Nueva refutación del tiempo<sup>6</sup>», essai de Borges, texte qui est lui-même un montage de citations de Berkeley, Hume et Schopenhauer. Aira remplace simplement les noms des philosophes par ceux des brebis (Kitty, Moussy et Cathy). L'étiquette de «roman» mérite réflexion, puisqu'il s'agit d'un genre jamais abordé par Borges. Le texte réalise une sorte d'amalgame entre essai et fiction au moyen de l'intertextualité. La façon dont le texte de Borges et celui de Aira réalisent une collusion entre deux types de pratiques littéraires annonce toute une problématique postérieure portant sur le rapport entre la littérature de fiction et ce que Gérard Genette a dénommé littérature de diction, «celle qui s'impose par ses caractéristiques formelles<sup>7</sup>», catégorie à laquelle appartient l'essai.

Par la suite l'œuvre de Aira ne cesse de procéder à ce genre d'exercice. Mais si l'amalgame, ou collusion, entre fiction et diction se fait ici au moyen de l'intertextualité, elle se fera par la suite au moyen de l'auto-référence. En effet, César Aira a publié trois essais (*Nouvelles impressions du Petit Maroc*, *Copi*<sup>8</sup>, et *Alejandra Pizarnik*<sup>9</sup>) et de nombreux articles critiques dont l'un, intitulé «Arlt<sup>10</sup>», nous occupera plus particulièrement. En étudiant l'œuvre de Aira on s'aperçoit qu'il procède, à la manière de Borges, à une sorte de recyclage des éléments de ses essais pour les transposer dans ses fictions, ou l'inverse. Entre fiction et diction surgit donc le continu, le concept majeur de l'œuvre de Aira.

Dans *Nouvelles impressions du Petit Maroc*, essai écrit par Aira quand il était en résidence à la Maison des écrivains étrangers et des traducteurs de Saint-Nazaire, il développe quelques idées primordiales de son système, parmi lesquelles le «continu», déjà mentionné. *Copi* et *Alejandra*

4. César Aira, *Las ovejas*, Buenos Aires, Ada Korn Editora S. A., 1984.

5. César Aira, *Nouvelles impressions du Petit Maroc*, Saint-Nazaire, MEET, 1991, p. 72.

6. Jorge Luis Borges, «Nueva Refutación del tiempo» in *Otras inquisiciones*, Buenos Aires, Emecé Editores, 1960, p. 235-257.

7. Gérard Genette, *Fiction et diction*, Paris, Seuil, 1991, p. 31.

8. César Aira, *Copi*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 1991.

9. César Aira, *Alejandra Pizarnik*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, p. 1998.

10. César Aira, «Arlt», *Paradoxa* n° 7, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 1993.

*Pizarnik* sont des transcriptions de conférences données en Argentine par César Aira sur les œuvres de Raúl Damonte Copi, le célèbre auteur de *La Femme assise*) et de la poétesse argentine Alejandra Pizarnik. Une troisième conférence de Aira portant sur l'écrivain Roberto Arlt sera publiée comme article sous le titre de «Arlt». Dans ce texte Aira ébauche certaines orientations pour la lecture de l'œuvre de Arlt autour d'une définition de l'esthétique expressionniste. Ce texte devient de plus en plus une référence dans le milieu universitaire argentin et présente des traits fondamentaux pour l'étude de la relation entre fiction et diction.

Les essais de Aira et surtout la façon dont ils interagissent avec les fictions du même auteur rappellent fortement les propos de Lukács, auteur admiré par Aira, dans *L'Âme et les Formes*, au chapitre intitulé «À propos de l'essence et la forme de l'essai». L'un des éléments caractéristiques de l'essai, d'après Lukács, est qu'il a une fonction de prétexte :

L'essayiste parle d'un tableau ou d'un livre, mais l'abandonne aussitôt – pourquoi? Pour la raison, je crois, que l'idée de ce tableau et de ce livre est devenue surpuissante en lui, qu'il en a complètement oublié tout l'accessoirement concret, qu'il ne l'a utilisé que comme départ, comme tremplin<sup>11</sup>.

De même, les essais de Aira sont consacrés à l'étude des auteurs mentionnés plus haut, mais cela sert de tremplin à Aira pour développer ses propres concepts dont le fonctionnement opérationnel peut être apprécié dans ses fictions: le «prétexte» devient «pré-texte». Il arrive, à l'inverse, que ces concepts déjà opérationnels dans ses fictions soient théorisés à travers l'écriture d'un essai.

Le deuxième élément concerne l'essence même de l'essai. Rappelons que Lukács distingue *la vie* de la *vie*. La réalité psychique est fondée par cette dualité entre la vie concrète et empirique et celle des essences et valeurs ultimes. Cette dualité, dans les moyens d'expression, se traduit par une opposition entre l'image et la signification (c'est-à-dire la transparence), entre le monde et l'au-delà. Dans la théorie de Lukács l'essai apparaît comme la forme ou le lieu de conciliation des deux<sup>12</sup>. Chez Aira, ce lieu de conciliation se trouve ailleurs, il se construit dans l'esprit par une démarche heuristique d'intégration de deux niveaux discursifs complémentaires: la fiction et la diction. Dans un premier temps nous allons montrer que le jeu de continuité qui s'établit entre les essais *Nouvelles impressions du Petit Maroc*, Copi et *Alejandra Pizarnik* et quelques-unes des fictions de Aira met en évidence la problématique posée par Lukács, à savoir la dichotomie entre l'image et la signification,

11. Georges Lukács, *L'Âme et les Formes*, Gallimard, 1974, p. 30.

12. *Op. cit.*, p. 16-17.

selon ses propres termes, ou entre la fiction et la diction, selon ceux de Genette. Quant à l'article «Arlt», et ce sera notre dernier point, il réalise ce même jeu de continuité avec le roman *Los misterios de Rosario*<sup>13</sup>. Mais dans ce dernier cas de figure la problématique bénéficie d'un effet exponentiel car le sujet du roman lui-même est l'essai. Le jeu de continuité entre diction et fiction se réalise dans deux sens, rappelons-le : soit des éléments divers de ses essais (concepts, définitions, idéaux propres à Aira ou même des citations des auteurs étudiés par lui) deviennent des systèmes opérationnels dans ses fictions; soit ils le sont déjà et il se sert de l'essai comme moyen de théorisation.

Commençons donc par *Nouvelles impressions du Petit Maroc* dont le titre fait forcément penser à *Nouvelles impressions d'Afrique* de Raymond Roussel, l'un des auteurs de prédilection de Aira. Le texte de Roussel, malgré son caractère expérimental (l'emboîtement des phrases), peut être considéré comme une fiction. Il y a donc une relation croisée entre ces deux textes (un essai et une fiction) et *Comment j'ai écrit certains de mes livres* de Roussel (essai portant sur la méthode d'écriture de l'auteur) et *Cómo me hice monja*, fiction qui raconte le début d'une vocation et la genèse des thèmes principaux de l'œuvre de Aira. Ce croisement dû aux similitudes des titres suggère aussi un croisement des genres : l'essai et la fiction. Le titre de l'essai de Aira annonce déjà une problématique qui sera présente également dans le texte lui-même :

Un discours formant le projet de comprendre ce qu'il dit, sans fiction, sans histoire, [...] garde toujours trop peu de distance à l'égard de lui-même et il ne comprend rien. Il n'est certes pas utile d'écrire un roman en toute occasion – pourtant ce serait une bonne chose – mais en revanche, il faut user d'une vaste syntaxe narrative pour dire toute la pensée et non pas uniquement les temps forts qui la sous-tendent<sup>14</sup>.

Ce discours dépourvu d'histoire semble correspondre au discours de diction. L'idéal de Aira, cette syntaxe narrative englobante, pourrait bien trouver son parangon dans la façon dont les fictions de Aira intègrent des concepts théoriques. Ce jeu de croisement des titres des œuvres de Aira et de Roussel suggère que la complétude d'un discours provient de sa capacité à intégrer toutes les dimensions de la pensée.

Plus ponctuellement, voyons maintenant un exemple d'un concept qui devient opérationnel dans les fictions de Aira : le «doute». Voici la phrase de diction :

13. César Aira, *Los misterios de Rosario*, Buenos Aires, Emecé Editores, 1994.

14. César Aira, *Nouvelles impressions du Petit Maroc*, Saint-Nazaire, MEET, 1991, traduction de Christophe Josse, p. 22.

Je crois qu'il y est simplement parvenu [Ségalen, à vivre la réalité de la fable] en instaurant un doute: s'agit-il de fiction ou de réalité? En principe, rien n'est plus simple que d'installer un doute: il suffit de raconter quelque chose, n'importe quoi, puis de le contester<sup>15</sup>.

Aira se réfère à *René Leys* de Segalen, œuvre dans laquelle son auteur réussit à concilier réalité et fiction (vivre la réalité de la fable). Deux romans de Aira débutent par ce procédé: créer un doute. Il s'agit d'une part de *El llanto*<sup>16</sup>, roman où la réalité fictionnelle se voit mise en question dès les premières lignes:

Tous les chemins de l'ombre conduisent à cette certitude atroce: *il m'est arrivé ce dont j'avais le plus peur*. Et le pire est que je ne sais pas si c'est vrai [...]. J'ai inventé tant de choses, la réalité m'a démenti tant de fois, qu'il m'est impossible de ne pas avoir des doutes...<sup>17</sup>

Il s'agit d'un narrateur insomniaque qui va raconter le pourquoi et le comment de son divorce (sa femme l'a quitté pour un terroriste japonais). Quelques éléments de la fiction, qui se déroule à Buenos Aires, incitent au doute: un premier ministre argentin, un fleuve limpide qui traverse la ville (rien à voir avec le gluant Rio de la Plata), la présence d'un merle (oiseau inexistant dans ce continent)... Ainsi, le caractère incertain (et illusoire, comme le démontre le dénouement) des faits rapportés fait que le doute s'érige en pacte de lecture. La phrase en italique est également un élément provenant d'un texte de diction. Nous y reviendrons.

Le début de *Cómo me hice monja*<sup>18</sup> fonctionne de manière semblable quant à la présence du doute: «Mon histoire, l'histoire de "comment je suis devenu nonne" a commencé très tôt dans ma vie »[...]<sup>19</sup>

Ici ce sont les guillemets qui créent le doute. S'agit-il de la narration des faits de la vie du narrateur ou bien celle de la genèse du roman? En fait, il s'agira des deux choses en même temps, mais la lecture est quand même dirigée par le doute.

Ces deux exemples montrent comment des éléments de la diction se trouvent dans des fictions précises. Il arrive aussi qu'un discours de diction soit le miroir de l'œuvre entière ou qu'il contienne les idéaux d'écriture de l'auteur:

15. *Op. cit.*, p. 32.

16. César Aira, *El llanto*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 1992.

17. César Aira, *Les Larmes*, traduction de Michel Lafon, André Dimanche éditeur, Marseille, 2000, p. 7.

18. César Aira, *Cómo me hice monja*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 1993.

19. *Cómo me hice monja*, p. 7. Inédit en français. La traduction de ce fragment est de nous.

Écrire mal, sans corrections [...] constitue un exercice de la liberté proche de la littérature même. Soudain nous découvrons que *tout nous est permis*. Si Dieu n'existait pas, je pourrais écrire mal<sup>20</sup>.

Tel est le système d'écriture de Aira. En effet, il ne corrige jamais ses textes parce que, dit-il, il privilégie le contenu au détriment de la forme. La mauvaise écriture est l'un de ses mots d'ordre, lui-même trouvant son style trop élégant. Il affirme que s'il y avait un changement à faire à ses textes il préférerait en empirer la forme. Quant au contenu, il y aurait tout à changer, c'est-à-dire écrire un autre roman et c'est ce qu'il fait<sup>21</sup>. Le flux ininterrompu de sa production littéraire est la concrétisation de son discours de diction. D'autre part, le fragment cité contient une phrase en italique que l'on retrouve dans un autre roman : *La prueba*<sup>22</sup>. Ce roman met en scène deux jeunes filles punk qui décident de donner une preuve d'amour à une troisième jeune fille. La preuve d'amour consistera en une tuerie dans un supermarché. Vers la fin du roman, lorsque les jeunes filles punk massacrent la clientèle du supermarché, la scène est décrite dans les termes suivants :

Dans l'obscurité des flammes, dans le cristal de la fumée et du sang, la scène se multiplia en mille scènes, et chacune de ces scènes en mille autres... [...] selon un vieux proverbe, *si Dieu existe, tout est permis* [c'est nous qui avons souligné]. [...] si tout est permis, que se passe-t-il ? Cette interrogation se projetait sur les mille reliefs confus du supermarché, et recevait une sorte de réponse. *Si tout est permis, tout se transforme* [nous avons souligné]<sup>23</sup>.

Dans ces lignes nous passons, par un jeu de syllogismes, de l'inexistence de Dieu à celle de la loi, puis à une image de transformation. Les phrases qui se répètent de la diction à la fiction sont celles concernant l'inexistence de Dieu, ce qui serait le terme constant. Les variables seraient d'une part « je pourrais écrire mal » et de l'autre « tout se transforme ». S'il y a fusion de la diction et de la fiction, la résultante rend bien compte du système d'écriture de notre auteur : une multiplicité des textes écrits avec la devise de la mauvaise écriture et dont les éléments se transforment pour s'adapter aux différents types de discours.

Citons un dernier passage de *Nouvelles impressions du Petit Maroc* qui met en évidence un autre principe d'écriture de Aira, la frivolité :

Si la frivolité réside dans l'art de faire en sorte que des effets insignifiants provoquent de grandes causes, la littérature dispose à cet égard d'un potentiel considérable. [...] mais la littérature demeure frivole, même sans retournements de la

20. *Nouvelles impressions du Petit Maroc*, p. 30.

21. Graciela Speranza, *Primera persona. Conversaciones con quince narradores argentinos*, Santa Fé de Bogotá, Grupo Editorial Norma, 1995, p. 225-227.

22. César Aira, *La Prueba*, Buenos Aires, Grupo Editor Latinoamericano, 1992.

23. *La prueba*, p. 85. Inédit en français. La traduction de ce fragment est de nous.

causalité. «Après Auschwitz, il n'y a plus de narration possible», déclare Adorno. Quelle erreur!<sup>24</sup>

La frivolité fonctionne comme un leitmotiv dans un nombre important de ses romans. Dans *La guerra de los gimnasios* un jeune acteur de feuilletons télévisés s'inscrit dans le gymnase de son quartier avec le but suivant: «provoquer la peur chez les hommes et le désir chez les femmes» (p. 9). Le plus clair de l'action a lieu dans un gymnase avec des personnages qui font de la musculation ou prennent un sauna. La narratrice de *El Volante*<sup>25</sup> raconte l'argument loufoque d'un roman à l'eau de rose dont l'héroïne, une belle blonde, s'appelle Barbie. Toute la trame de *Los dos payasos* s'articule autour d'un jeu de mots, une plaisanterie d'enfants. Dans *El Sueño* un jeune vendeur de journaux lutte pour dévoiler les méfaits d'une bande de bonnes sœurs clonées. Dans *El congreso de literatura*, un savant fou essaye de cloner l'écrivain Carlos Fuentes mais l'abeille qui doit rapporter une cellule de l'écrivain se trompe et apporte une molécule de sa cravate en soie. Quelques pages plus tard la ville est envahie par des vers à soie géants. Décidément tout cela manque de sérieux. Le potentiel de la frivolité en littérature trouve en Aira un auteur de choix. Cependant, le caractère frivole des trames se voit toujours nuancé par ce substrat théorique propre à l'écriture de César Aira et dont nous tentons ici d'éclairer les modalités opérationnelles.

Notre point suivant porte sur l'essai *Copi*, consacré à l'œuvre fictionnelle de Raúl Damonte (Copi). En partant de l'étude de cet auteur Aira aborde ici aussi la problématique de la continuité entre fiction et diction. Les termes qu'utilise Aira pour se référer au discours de diction sont ceux d'«information» et d'«explication»:

Walter Benjamin, dans son essai sur Leskov, a dit que le lieu du récit dans la civilisation contemporaine a été peu à peu usurpé par l'information. L'information, c'est le récit expliqué, avec l'explication immanente. Le récit en soi, dont nous avons perdu l'habitude, est chimiquement pur d'explication. [...] La contrepartie de cette décadence, c'est le surgissement de la critique littéraire en tant que genre, et même en tant que genre absorbant et exclusif<sup>26</sup>.

Dans d'autres textes de Aira, romans ou essais, nous retrouvons cette sorte d'amalgame entre les termes «explication», «essai» et parfois «théorie». Toutes ces notions englobent ce que Genette appelle «récit factuel», en opposition au «récit fictionnel<sup>27</sup>». La critique littéraire entre dans la même catégorie et les propos de Aira à son sujet ne man-

24. *Nouvelles impressions du Petit Maroc*, p. 17.

25. César Aira, *El volante*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 1992.

26. *Copi*, p. 16-17. C'est nous qui traduisons.

27. Gérard Genette, *op. cit.*, p. 66.

quent pas de dureté. Dans le dernier passage cité, c'est l'écrivain qui parle pour mettre en valeur la fiction dans son état pur, une fiction lisse comme la réalité. Ce dernier point est paradoxal si l'on considère que lui-même, écrivant sur d'autres auteurs, adopte la posture du critique littéraire. Le choix des auteurs auxquels il consacre ces études n'est pas dû au hasard. Les traits caractéristiques qu'il leur impute peuvent être souvent retrouvés comme des traits de sa propre œuvre romanesque. Voici un exemple :

Les histoires de Copi sont des histoires complètes. C'est pour souligner ce caractère qu'elle culminent dans des catastrophes et des morts subites. Elles sont ce qui s'est passé, dans sa dimension inéluctable. Dans ses histoires, il n'y a nulle place pour la résurrection ; non parce qu'elles sont brèves, mais parce que le passé dans lequel elles prennent place est un temps compact, sans creux. Au contraire : c'est pour cette raison qu'elles sont brèves. (*Copi*, p. 45)

Les deux traits ici évoqués (la brièveté et les dénouements catastrophiques) sont une véritable constante dans l'œuvre de Aira. Quatre romans (*La liebre*, *Embalse*, *La guerra de los gimnasios* et *Los Misterios de Rosario*) ont pour origine un rêve apocalyptique fait par César Aira : une manipulation génétique donne naissance à un spécimen monstrueux : le lièvre « légibrérien<sup>28</sup> ». Le jour de cette naissance l'Argentine disparaîtra. Dans tous ces romans le lièvre de malheur provoquera des catastrophes inouïes, souvent féériques. *La prueba*, fiction mentionnée plus haut, s'achève sur un massacre dans un supermarché, le narrateur de *Cómo me hice monja* finit asphyxié dans un bac de glace à la fraise, tous les personnages de *La abeja*<sup>29</sup> périssent noyés dans une marée de miel, les personnages de *El congreso de literatura*<sup>30</sup> doivent lutter contre une invasion de vers géants, les personnages de *Madre et hijo*<sup>31</sup> finissent assassinés par un poulet ressuscité qui sort de son emballage en plastique. Cette liste n'est pas exhaustive mais elle suffit à illustrer ce point. Quant à la brièveté disons seulement que la plupart des romans de César Aira comptent en moyenne seulement une centaine de pages.

La relation entre ces traits de l'œuvre de Copi et ceux de l'œuvre de Aira est fondée, en ce qui concerne les dénouements catastrophiques, sur l'allusion intertextuelle. Mais, traité dans un essai, ce rapport finit par être du domaine de l'auto-référence. Il s'agit d'une sorte de recyclage qui met encore une fois en évidence le jeu de continuité entre fiction et diction.

28. Guillermo Saavedra, *La curiosidad impertinente. Entrevistas con narradores argentinos*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 1993, p. 137.

29. César Aira, *La abeja*, Buenos Aires, Emecé Editores, 1996.

30. César Aira, *El congreso de literatura*, Buenos Aires, Tusquets Editores, 1997.

31. César Aira, *Madre e hijo (Una pieza en un acto)*, Rosario-Buenos Aires, Bajo la luna nueva, 1993.

Le continu est le concept majeur de l'œuvre de César Aira. Nous en trouvons une définition dans *Copi* :

Le roman est toujours « roman du roman ». [...] Le continu n'est pas un thème romanesque mais la création du passage entre le roman écrit et le travail qui consiste à l'écrire. (*Copi*, p. 52-53)

Ce phénomène par lequel une œuvre montre simultanément son processus de création, nous l'avons dénommé, dans un travail antérieur, « fable métatextuelle ». En effet, certaines fictions de César Aira mettent en scène leur propre genèse. Tel est le cas de *El llanto*, roman dont les quatorze premières pages sont une sorte de prélude avant le démarrage véritable de l'histoire. Ces pages montrent un narrateur vivant dans sa propre chair, tel un accouchement, le processus de création littéraire. La narratrice de *El Volante* nous fait vivre en direct ses échecs dans la réécriture d'un roman en adoptant consécutivement diverses façon de rapporter les mêmes faits.

L'un des outils qui servent à mettre en lumière la fable métatextuelle est l'écriture automatique. Dans *Alejandra Pizarnik* César Aira se penche sur la question :

Le processus clef du surréalisme, ou la clef du processus [de création], a été l'écriture automatique, qui est quelque chose comme le processus à l'état pur, prétendant être le libre flux de l'inconscient [...]. Le résultat est réabsorbé par le processus; le processus en soi est déjà le résultat<sup>32</sup>.

En parlant de l'œuvre de Pizarnik et de l'influence du surréalisme sur elle, Aira expose, encore une fois, certaines modalités de son système d'écriture. Plus haut, nous avons signalé à propos de *El llanto* une série d'éléments discordants avec la réalité argentine (le premier ministre, le fleuve limpide et le merle). Tous ces éléments, et d'autres encore, peuvent être lus comme des traces de l'écriture automatique, celle qui intègre dans l'œuvre en cours de production les expériences quotidiennes de l'auteur au fur et à mesure qu'elles surgissent. En effet, Aira a achevé l'écriture de *El llanto* à Saint-Nazaire, presque en même temps que l'écriture de *Nouvelles impressions du Petit Maroc*.

Nous avons vu comment une définition peut devenir opérationnelle grâce au jeu de continuité entre diction et fiction. Il arrive aussi qu'une phrase puisse jouer ce même rôle. En l'occurrence il s'agit d'une phrase empruntée à Alejandra Pizarnik, l'épithète qu'elle a choisi pour son tombeau : « Me ha sucedido lo que yo más temía » (« Il m'est arrivé ce dont j'avais le plus peur ») (*Alejandra Pizarnik*, p. 79). Alejandra Pizarnik souffrait d'insomnie et mourut d'une overdose de somnifères. La peur,

32. *Alejandra Pizarnik*, p. 12. C'est nous qui traduisons.

comme génératrice de réalité, fonctionne comme moteur du processus de création :

La peur est l'affection par laquelle nous transformons le monde avec le plus d'économie et le plus d'efficacité. Nous avons peur de quelque chose et ce quelque chose est en train de se passer, contrairement à toutes les lois de la probabilité ou du réalisme. La cause anticipe l'effet, elle le crée. (*Alejandra Pizarnik*, p. 79)

Citons de nouveau l'une des premières lignes de *El llanto* :

Tous les chemins de l'ombre conduisent à cette certitude atroce : il m'est arrivé ce dont j'avais le plus peur. (*Les larmes*, p. 7)

Le narrateur insomniaque nous fait part de sa douleur parce que sa femme l'a abandonné. À la fin du roman on s'aperçoit que c'est la peur de la perte qui a engendré cette fiction. La peur acquiert un pouvoir créateur aussi bien de fiction que de réalité et de cette coïncidence ou simultanéité peut naître la fable métatextuelle. En effet celle-ci se caractérise par une inversion (ou condensation) de la relation cause-effet : l'objet fini (l'œuvre) montre son processus de création. De même, suivant la logique de Aira, la peur de quelque chose coïncide avec la réalisation de cette chose.

Le dernier cas de collusion entre diction et fiction que nous allons étudier est celui existant entre l'article «Arlt» et le roman *Los misterios de Rosario*. Nous avons dit précédemment que la trame du roman concerne l'essai lui-même. En effet, un groupe d'enseignants-chercheurs de l'Université de Rosario assiste à un bouleversement climatique qui semble annoncer la fin du monde. La ville se couvre peu à peu de glace devant le regard distrait et indifférent des personnages. Le roman présente une particularité : tous les personnages sont construits à partir de personnes réelles et partagent les noms et prénoms de celles-ci. Tous sont des amis et connaissances de César Aira qui appartiennent au «Grupo de Estudios de Teoría y Crítica Literaria de la Facultad de Humanidades de la Universidad de Rosario», éditeur de la Revue *Paradoxa* dans laquelle Aira a publié son article «Arlt».

Le personnage principal, Alberto Giordano, directeur de ce groupe de recherche, dans la vie comme dans la fiction, reçoit ce même jour deux mauvaises nouvelles : son séminaire sur l'essai est annulé par manque d'inscrits et la publication de son livre sur le même sujet a été ajournée *sine die*. Dans un premier temps, la problématique de l'essai est abordée dans le roman sur le ton de la plaisanterie :

Personne ! C'était la fin, ou une parfaite imitation de la fin. Il aurait dû chercher un autre sujet, ses conneries habituelles n'attiraient plus personne, il était passé de mode, il ennuyait. L'essai, Barthes... [...], il ne savait rien, en dehors de sa spécialité restreinte. De fait, il n'était même pas sûr d'avoir compris Barthes, ni de pouvoir dire ce que ça pouvait bien être, ce foutu essai<sup>33</sup>.

Tout le roman est une parodie du milieu intellectuel universitaire. Les personnes réelles à partir desquelles Aira construit ses personnages sont tous des chercheurs ayant travaillé sur son œuvre. On peut lire dans le portrait qu'il en fait l'agacement fréquent des écrivains envers la critique. En effet, le passage suivant est assez éloquent sur ce point :

Ils n'appartenaient pas à la classe moyenne, ni à la classe ouvrière ni à aucune classe. C'était des parasites, des paresseux mal entretenus, et en général des ânes. Le laborieux vernis de culture dont ils vivaient, ils le tiraient de la reconstruction infiniment recommencée de systèmes élaborés par d'autres, celui de Benjamin, celui de Barthes, celui de Blanchot. Toutes leurs illuminations étaient de seconde main, et elles survenaient, exténuées, après d'innombrables pages de commentaires redondants. La relation directe leur était interdite. (*Los misterios de Rosario*, p. 151)

Un troisième exemple suffira à établir la teneur du discours de Aira sur le monde universitaire :

Parmi tous les personnages de ce roman, Lina [une serveuse] était la seule qui travaillait, par conséquent la seule à même de savoir quelque chose de la vie réelle. C'est-à-dire du romanesque. Les autres, sous l'influence de Giordano, étaient voués à l'essai. (*Los misterios de Rosario*, p. 166)

Ce qui doit attirer l'attention dans ces lignes est que la réalité est assimilée à la fiction. Elles font un tout qui s'oppose au monde de l'essai. Le paradoxe est que la fiction qui soutient ce discours a été construite à partir d'un texte théorique. Le paradoxe, fondement aussi de la fable méta-textuelle, est un autre mot clé pour la compréhension de l'œuvre de Aira et une autre façon de consolider le continu.

L'article «Arlt», écrit environ deux ans avant *Los Misterios de Rosario*, contient des éléments et des concepts qui deviendront opérationnels dans le roman. Comme nous l'avons dit plus haut, cet article donne des pistes pour une lecture expressionniste de l'œuvre de Roberto Arlt.

Commençons par un premier exemple de collusion qui concerne quelques images ponctuelles. Dans les dernières lignes de «Arlt» Aira parle de l'heureuse introjection de l'imaginaire et il affirme :

Des rafales de lumière obscure, des visions délicieusement horripilantes : le moulin des monstres dans leur manège congelé, la Vierge suspendue dans les airs ; Duchamp l'appelait Perspective, je l'appelle Inspiration. («Arlt», p. 70)

33. *Los misterios de Rosario*, p. 14. C'est nous qui traduisons.

Nous avons ici une série d'images présentes dans le roman. Tout d'abord rappelons que la ville de Rosario se trouve congelée par une tempête de neige. Ensuite, la description d'un tableau montre l'image d'un lièvre congelé et finalement le personnage d'Alberto Giordano est poursuivi à un moment donné par un bonhomme de neige qui s'avère être son double. Dans un travail précédent nous avons essayé de montrer que ces images glaciales fonctionnent comme métaphores du saisissement créateur. N'oublions pas la mort également glaciale du narrateur de *Cómo me hice monja* à l'intérieur du bac de glace à la fraise. D'ailleurs, dans les lignes citées Aira parle explicitement d'inspiration. Quant à la vierge suspendue dans l'air, il s'agit d'une référence assez évidente au *Grand Verre* de Duchamp, artiste idéal de Aira. Nous retrouvons l'image de la Vierge lors du dénouement de *Los Misterios de Rosario* qui a lieu dans une église, de même que d'autres images duchampiennes provenant du *Grand Verre* auquel Aira consacre quelques paragraphes de son article. Il s'agit notamment de la présence dans le roman des créatures mi-hommes, mi-machines dont la description rappelle celle du *Grand Verre*.

Dans tous ces cas il s'agit d'images qui réapparaissent de façon ponctuelle dans le roman. L'une d'elles est particulièrement importante car elle deviendra un concept opérationnel : il s'agit du bonhomme de neige. Citons d'abord le début de l'article «Arlt» dans lequel Aira explique les différentes démarches de l'expressionnisme et de l'impressionnisme :

L'expressionnisme fonctionne par la participation de l'auteur dans sa matière, par l'intromission de l'auteur dans son monde, ce qui ne peut pas se faire sans une certaine violence. La distinction classique entre impressionnisme et expressionnisme veut que dans le premier cas, c'est le monde qui aille vers l'artiste, sous la forme de perceptions; dans le deuxième, l'artiste fait un pas en avant, se place lui-même dans la matière dont il fera son œuvre. [...] Obstiné à l'inadéquation, l'artiste s'accroche malgré tout aux règles visuelles de la représentation (il n'y en a pas d'autres), et son œuvre se remplit de monstres. [...] Le regard, qui ne peut plus fonctionner, par manque d'espace, annule toute transparence et instaure une contiguïté tactile, obscène et horrible [...] Le Monstre est l'homme retourné, qui nous accompagne comme un *doppelgänger* terrifiant<sup>34</sup>.

Voici le passage du roman qui décrit l'apparition du bonhomme de neige :

Il était un Monstre ! Pas lui, ou plus exactement pas seulement lui. Il y en avait un autre, un autre boiteux désespéré, perdu dans la tempête de neige, un autre muet, un autre raté [...]. Immédiatement, par l'effet de la surprise, la terreur se refermait sur lui comme une porte qui claque, la vérité du double... [...]. Le Monstre est déjà en soi une sorte de double. (*Los misterios de Rosario*, p. 71)

34. «Arlt», p. 55-58. C'est nous qui traduisons.

L'usage de la majuscule pour le terme «Monstre» établit le lien entre le personnage de fiction et le concept. Dans «Arlt», le phénomène qui engendre le Monstre est défini par Aira comme une «fable de l'expressionnisme». *Los Misterios de Rosario* est la concrétisation de cette fable. La congélation de l'atmosphère est due à la disparition de la perspective due à son tour à l'intromission de l'auteur et de son entourage réel dans l'œuvre. En fait, l'intromission de l'auteur reste floue car, bien qu'il s'exprime à la première personne du singulier au début du roman, il n'apparaît jamais aussi concrètement que ses amis universitaires. Il met ainsi de la distance par rapport au monde de l'essai.

Quant à la prétendue opposition entre théorie (l'essai) et réalité (la fiction!), l'article suggère qu'il ne s'agit pas d'une opposition mais d'un équilibre entre deux méthodes différentes, comme c'est le cas entre l'expressionnisme et l'impressionnisme. Aira affirme cela non seulement en rapport avec ces deux mouvements, mais aussi avec la philosophie et la fiction. Il s'agit donc d'un phénomène de continuité entre deux types de discours :

Avec Dieu, on peut traiter de deux façons : on peut commencer par un système d'idées qui rende compte du monde, de la pensée, de tout, et sortir du discours par un concept dont on dit : « cela, nous l'appelons Dieu » (c'est ce que fait la philosophie, et le philosophe des philosophes, Leibniz). Ou bien on peut commencer par lui ; « Dieu était là... » C'est ce que font les religions et les mythologies. Dans le fond, c'est la même chose, ce ne sont que des méthodes différentes ; de la deuxième méthode est née ce qu'on nous appelle fiction. » («Arlt», p. 61)

Cela rappelle la définition de l'essai par Pierre Glaudes et Jean-François Louette : « genre hybride et complexe, qui occupe un espace incertain, à l'entrecroisement de plusieurs types de discours<sup>35</sup> » et plus encore celle empruntée par ces mêmes auteurs à R. Lane Kauffmann : « mode de pensée [...] entre la philosophie et la littérature, l'art et la science [...] <sup>36</sup> ». Nous rejoignons ainsi notre point de départ sur l'existence de ce lieu de conciliation des deux aspects de la réalité, c'est-à-dire ce continu par lequel les opposés se voient réconciliés.

Aira conclut son article en développant la dynamique du continu. Dans cette série de couples antagoniques, le terme «essai» est remplacé encore une fois par celui d'«explication». D'après Aira, il arrive un moment où l'explication se voit dépassée et alors :

[...] tout devient subitement réel, à commencer par ce qui est le plus mystérieux, la seule chose dans notre profession que nous ayons le droit d'appeler Mystère : la qualité [...]. Elle est inexplicable, au point que tout ce qui peut s'expliquer dans une œuvre d'art ne fait pas partie de sa qualité, et pourrait être éliminé sans que nous cessions d'aimer cette œuvre. («Arlt», p. 70)

35. Pierre Glaudes & Jean-François Louette, *L'Essai*, Hachette Supérieur, 1999, p. 8.

36. *Op. cit.* p. 9.

Encore une fois l'usage de la majuscule dans le mot «Mystère» établit le lien entre le texte de diction et celui de fiction. Ce Mystère correspond à une dimension de l'œuvre qui échappe à la critique. Ainsi, de la collusion entre un texte fictionnel et un texte factuel surgit l'œuvre d'art en tant qu'objet mystérieux.

Pour conclure, nous dirons que la fiction et la diction ont besoin l'une de l'autre car séparément elles ne peuvent pas rendre compte de la conscience dans tous ses aspects. César Aira réussit à créer cette syntaxe totalisante, véritable miroir de la pensée humaine.

## Table des matières

---

Essais sur l'essai Michel Lafon	5
L'essai : la réflexion allemande depuis la fin des années 60 François Genton	15
Adorno et l'essai Marc Béghin	27
<i>Los Soliloquios</i> de Lope de Vega : entre el ensayismo y la penitencia Hugo Lezcano	37
Leopoldo Lugones : essayer la fiction Julien Roger	59
Essai, essayisme et roman chez Hermann Broch et Robert Musil Herta Luise Ott	75
Les prologues poétiques de Borges, un espace essayiste ? Christophe Larrue	83
Une couleur philosophique : le roman à l'essai ? Éthique et essai chez Álvaro Pombo Thierry Nallet	97
Pour une syntaxe totalisante. L'essai comme pré-texte et post-texte dans l'œuvre de César Aira Margarita Remón-Raillard	119
Essai, hybridité et ironie chez Suso de Toro Benoît Mitaine	133
Résumés des articles	179