



HAL
open science

César Aira : Figures et transfigurations de l'auteur

Julien Roger

► **To cite this version:**

Julien Roger. César Aira : Figures et transfigurations de l'auteur. Michel Lafon, Cristina Breuil, Margarita Remón-Raillard. César Aira, une révolution, Ellug, p. 57-66, 2005. hal-03704347

HAL Id: hal-03704347

<https://hal.science/hal-03704347>

Submitted on 24 Jun 2022

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.

CÉSAR AIRA :
FIGURES ET TRANSFIGURATIONS DE L'AUTEUR

Julien ROGER
Université Paris-Sorbonne

CRIMIC

In memoriam
Carmen Val Julián

« Dadas las premisas de mi proyecto, el único particular sobre el que podría ponerme a escribir soy yo mismo »¹.

Sans nécessairement accorder une importance excessive aux réflexions des auteurs sur leur propre œuvre, il faut toutefois souligner que la phrase citée en exergue constitue, de notre point de vue, un programme de lecture.

Une des premières questions qui vient à l'esprit, après avoir lu quelques livres de Aira est la suivante : pourquoi Aira écrit-il, par quoi est motivée son écriture ? Ou, comme se le demande avec insistance Sandra Contreras : « ¿Pero qué es lo que *en realidad* Aira quiere hacer con la literatura? »² Une réponse possible, celle que nous tenterons d'esquisser dans les pages qui suivent, consisterait en une autre question, formulée de manière indirecte : comment Aira devient-il écrivain ? Ou plutôt : quelle figure de l'écrivain Aira donne-t-il à lire dans sa propre œuvre ? Si l'on veut s'en tenir, dans un premier terme, à la citation en exergue, la littérature n'aurait d'autre fonction pour Aira que de mettre en scène un écrivain³.

Un éclaircissement méthodologique s'impose, avant de poursuivre. L'œuvre de Aira, dans ses fondements mêmes, peut dans un premier temps bloquer tout type d'argumentation ou de systématisation critique. L'objectif de la critique, qui consiste à élaborer des propos argumentés à partir des textes, se trouve détourné lorsqu'il s'applique à Aira. En effet, chaque idée formulée par le critique se trouve immédiatement contredite par la lecture d'une autre facette de l'œuvre.

¹ *Cumpleaños*, Barcelone, Mondadori, 2001, p. 79.

² Sandra Contreras, *Las vueltas de César Aira*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2002, p. 137.

³ *Nouvelles impressions du Petit Maroc*, Saint Nazaire, Arcane 17, 1991, p. 75.

Un exemple, précisément en forme de contre-exemple : lorsque Aira s'interroge sur sa propre pratique d'écriture, comme dans *Las curas milagrosas del dr. Aira*⁴, *Cumpleaños* ou *Nouvelles impressions du Petit Maroc*⁵, il s'élève presque toujours contre toute tentative de systématisation sur sa propre œuvre et contre ce qu'il appelle la logique de l'exemple :

Un hecho particular nunca debería ser « ejemplo » de algo general. Todo el mundo acepta que el « ejemplo » es la bisagra natural entre lo particular y lo general. Sin necesidad de ir al concepto, que se da por sentado, prolifera en la práctica del discurso. Uno siempre se está explicando mediante ejemplos, es casi inevitable, y termina pensando que todo particular es ejemplo de otra cosa, que es la que debe conocerse. De hecho, funcionan como sinónimos, « ejemplo » y « caso particular ». El ejemplo, que originalmente es un dispositivo retórico, de tipo persuasivo, se vuelve una concepción del mundo, y, según parece, devalúa la calidad de real de la realidad. Mi *Enciclopedia*, si la escribiera, sería el campo de batalla central de la guerra contra esa lógica aberrante del ejemplo⁶.

L'exemple appelle ainsi toujours le contre-exemple, et toute opération critique relative à Aira doit donc prendre conscience de ses limites. Puisque nous traitons de figures d'écrivains, et si nous admettons depuis Barthes que les figures de rhétorique peuvent représenter une vision du monde⁷, la figure dominante qui s'imposerait pour caractériser Aira serait volontiers l'oxymoron ou son corollaire, l'aporie. En effet, la critique doit abandonner toute vision globale de l'œuvre de Aira pour se recentrer sur des aspects disparates de son œuvre, en sachant donc qu'elle pourra seulement proposer une vision fragmentaire de l'écrivain, à l'image de ses brefs romans. Essayer de bâtir un système d'interprétation à partir de son œuvre relèverait ainsi du contresens herméneutique.

Nous plongeant fréquemment dans des abîmes de perplexité analytique, les livres de Aira nous amènent constamment à réévaluer notre manière de considérer la littérature, de manière moins académique. A ce sujet, il nous semble que cette œuvre réalise un rêve formulé par Barthes à propos de la critique anti-structurale :

⁴ *Las curas milagrosas del Doctor Aira*, Buenos Aires, Simurg, 1998, p. 40.

⁵ *Op. cit.*, p. 56.

⁶ *Cumpleaños*, *op. cit.*, p. 82-83.

⁷ « Les figures de rhétorique ont toujours été traitées avec un grand mépris par les historiens de la littérature ou du langage, comme s'il s'agissait de jeux gratuits de la parole. [...] Cependant la rhétorique peut constituer un témoignage capital de civilisation, car elle représente un certain découpage mental du monde, c'est-à-dire, finalement, une idéologie », Roland Barthes, « Structure du fait divers », *Essais critiques* [1964], in *Œuvres complètes*, Paris, Seuil, 2002, t. 2, p. 448.

J'imagine une critique antistructurale ; elle ne rechercherait pas l'ordre, mais le désordre de l'œuvre ; il lui suffirait pour cela de considérer toute œuvre comme une *encyclopédie* : chaque texte ne peut-il se définir par le nombre des objets disparates (de savoir, de sensualité) qu'il met en scène à l'aide de simples figures de contiguïté (métonymies et asyndètes) ? Comme encyclopédie, l'œuvre étendue une liste d'objets hétéroclites, et cette liste est l'anti-structure de l'œuvre, son obscure et folle polygraphie.⁸

Nous lisons ainsi dans cette citation une glose anticipée et latérale du projet airien d'Encyclopédie, tel qu'il est formulé par exemple dans *Cumpleaños* ou *Las curas milagrosas del dr. Aira* :

Dadas estas características del método del Doctor Aira, la publicación tendría que ser enciclopédica. Y si bien la palabra « Enciclopedia » no debía ser escrita en ningún momento, los fascículos en su totalidad abierta e infinita no eran otra cosa que una Enciclopedia general y total. Ahí estaba el secreto de las Curas, el secreto al que él se proponía, y ahí estaba la clave de su empresa, darle un máximo de visibilidad.⁹

Il nous faudrait donc faire subir à la critique universitaire ce que Aira fait subir à la littérature, à savoir, une critique oxymorique, métaphorique — ou plutôt : il nous faut *aérer* la critique. En ce sens, le choix du titre de ce colloque (César Aira : un épisode dans la littérature argentine de fin de siècle) nous semble tout à fait pertinent, car il fait une référence explicite à *Un episodio en la vida del pintor viajero*. Ce titre nous invite à donner un sens métatextuel à l'*Episodio* en y voyant une métaphore transparente de ce que Aira a fait ou veut faire à la littérature argentine. Nous pourrions donc comparer le phénomène « César Aira dans la littérature argentine » à l'effet produit par le coup de foudre qu'a reçu Rugendas. Il y aura donc dans la littérature argentine, un avant et un après Aira en prenant en compte le changement dont a pâti Rugendas, — et nous en venons à notre propos central : une dé-figuration de la figure du créateur qui provoque sa propre renaissance, sa transfiguration qui nous impose de changer notre manière de percevoir la littérature. Nous lisons *Un episodio en la vida del pintor viajero* non seulement comme une réflexion sur l'auto-réflexivité du récit, mais aussi sur l'auto-réflexivité du créateur : de la même manière que le coup de foudre a entraîné un changement radical et inexplicable dans sa façon de peindre le monde, pour Rugendas, cette dé-figuration s'avère prodigieusement féconde et débouche ainsi sur une véritable transfiguration esthétique.

⁸ Roland Barthes par Roland Barthes [1975], in *Œuvres complètes*, Paris, Seuil, 2002, t. 4, p. 722.

⁹ *Op. cit.*, p. 47.

Nous aborderons tout d'abord la question de la représentation de l'écrivain, et son corollaire en termes de poétique, pour envisager ensuite la question de la réception de ses textes sur le lecteur : Aira s'évertue, dans ses proclamations, à se dépouiller des attributs traditionnels de l'écrivain pour ensuite construire sa propre figure auctoriale. Il s'agit pour lui de donner à lire une image affaiblie ou marginale d'écrivain qui a pour conséquence une mise en scène d'une subjectivité radicale, un Je airien qui sature littéralement le texte.

Notre point de départ est le suivant : si nous nous limitons strictement aux allusions explicites à son nom propre, César Aira a élaboré au fil de ses romans une mise en abyme de lui-même, en faisant figurer dans la diégèse de ses livres un personnage d'écrivain qui s'appelle César ou César Aira, surtout à partir de la publication de *El llanto*. Ce personnage de Aira peut être, parfois, non seulement personnage (figurant) mais également narrateur ou scripteur du texte. En suivant la logique illogique de Aira, il est vain de proposer un portrait uniforme de ce personnage, tout au plus peut on noter que ces apparitions convergent toutes vers une dépréciation-dévalorisation dudit personnage : il s'agit dans la plupart des cas, d'un personnage qui exhibe de manière outrancière (pour ne pas dire hyperbolique) ses propres faiblesses : provocation et ironie autoréférentielle semblent être les deux traits saillants de cette figuration affaiblie de l'écrivain.

Nous pensons par exemple, et sans prétention à l'exhaustivité, au personnage de César Aira, alcoolique et drogué, mais tout de même gentil garçon dans *Embalse*, au narrateur de *Como me hice monja*, ou encore à *Guerra de los gimnasios*¹⁰. La vérité de Aira, dans ces projections autofictionnelles de l'auteur, est sans doute à chercher dans cette constante création d'un espace fictionnel du Je, dans un gonflement hypertrophique du personnage, consécutif à son propre rabaissement. Les représentations de l'écrivain jaillissent ainsi de ce double mouvement de dénégation ironique de soi-même, et d'invention autofictionnelle délirante qui en vient parfois à saturer le texte. Et elles constituent, en tant que telles, un discours métatextuel sur ses pratiques d'écriture. En effet, cette transfiguration de l'auteur en personnage est pour nous la partie la plus visible d'un processus de transvalorisation de ses pratiques d'écrivain : en d'autres termes, la représentation autofictionnelle de Aira dans son œuvre est le corollaire strict de sa

¹⁰ « — Me pregunto – dijo Ferdie, quién le escribirá los guiones.

— Aira, un escritor degenerado amigo de él — dijo Valencia. », *La guerra de los gimnasios* [1993], Buenos Aires, ed. Planeta para *La Nación*, 2002, p. 116.

pratique d'écriture ; la figure et la poétique de l'auteur étant les deux faces d'une même médaille.

Une des pratiques d'écriture énoncée par Aira lui-même ou par l'un des personnages nommés Aira est la condamnation ou plutôt le refus manifeste de l'intertextualité, en particulier dans la bouche du personnage-héros de *El congreso de literatura* :

Siento aversión por la lo que se llama ahora « intertextualidad », y nunca tomo elementos de la literatura para mis novelas o comedias. Me impongo el trabajo de inventarlo todo; cuando no hay más remedio que recuperar algo ya existente, prefiero echar mano a la realidad¹¹.

Dans la poétique de Aira, ce refus de l'intertextualité est une des conséquences du « retour au récit », selon les termes de Sandra Contreras, c'est-à-dire la prédominance de la fiction sur le travail même d'écriture. Mais ce refus a aussi pour conséquence, au niveau de la réception des textes par le lecteur, la perception du texte considéré comme une organisation autonome qui est construite en fonction de ses propres modalités et de ses propres mécanismes, sans aucune relation de type intertextuel.

Cet effet de lecture, induit de la poétique airienne, crée un système textuel autosuffisant, en cercle fermé, assez difficile à mettre en relation avec un autre type de textes déjà existants. La conséquence est donc la survalorisation d'une *autotextualité* très prégnante, dans la mesure où rien ne ressemble plus à un texte de Aira qu'un autre texte de Aira. D'où l'impression récurrente pour le lecteur de n'avoir jamais rien lu de tel dans la littérature argentine, et dans la littérature tout court, à quelques exceptions près, comme Raymond Roussel. Et si nous filons la métaphore des figures d'écrivain, force est de constater que Aira constitue un véritable hapax dans la littérature argentine. César Aira ou l'hapax, le monstre de la littérature argentine — à la manière de Rugendas, dans la mesure où cet épisode est irréversible et unique, tout autant que porteur d'une fécondité créatrice. Ce système autosuffisant fait de lui une exception littéraire, d'autant plus que Aira refuse de se corriger :

Un argumento contra las correcciones es el siguiente: cuando un escritor corrige lo que ha escrito, lo hace con una mirada (y una estética, y una moral) de

¹¹ *El congreso de literatura*, Barcelone, Tusquets, 1999, p. 70.

lector, no de escritor; se está rebajando a hacerle el gusto al lector, con lo que, además de renunciar a su función específica, inhibe la sorpresa, que es el goce primero y último de la lectura. [...] Una corrección de veras exhaustiva [...] debería dar por resultado un texto que el lector ya conozca.¹²

En d'autres termes : je ne dois pas me corriger pour que mon texte ne ressemble à rien de connu par le lecteur, je ne dois pas me corriger pour continuer à être unique. Ce mécanisme de l'écriture aérienne (le fait que le premier jet soit aussi, en théorie¹³, le dernier) est ce qui lui permet de continuer à écrire. Comme il le signale dans son *Ars narrativa*, la réécriture d'un roman n'est pas à chercher dans le roman lui-même, mais dans le roman qui le suit : chaque roman de Aira est l'hypertexte de celui qui le précède et l'hypotexte de celui qui le suit, ce qui crée un effet de fuite en avant, et permet le flux continu de l'écriture :

Descubrí que si uno hace las cosas bien, todo puede terminarse demasiado pronto; al menos pueden terminarse las ganas de seguir, el motivo o el estímulo válido, dejando en su lugar una inercia mecánica. De modo que haciéndolo no bien (o mejor: haciéndolo mal) quedaba una razón genuina para seguir adelante: justificar o redimir con lo que escribo hoy lo que escribí ayer.¹⁴

La conséquence ultime de ce refus de se réécrire, ou d'écrire bien, est que la figure de l'auteur passe au premier plan, le texte devenant ainsi une quantité négligeable ; l'essentiel n'est donc pas à chercher du texte mais du côté de l'auteur qui s'invente et se ré-actualise à chaque instant. La proclamation de la subjectivité radicale de l'auteur devient dès lors le seul critère valable pour comprendre son œuvre :

Siendo así, es preferible escribir mal. Cuando se escribe mal, el producto no es el texto sino el autor. El verdadero escritor es el que efectúa la transmutación de lo malo en bueno mediante su mito personal, sin prestar demasiada atención a lo que escribe en definitiva.¹⁵

La littérature de Aira déplace ainsi le centre d'attention non pas vers le texte, mais vers l'auteur, en inversant précisément les topiques de la modernité, ou de la post-modernité, dont la principale caractéristique, après la posture auctoricide de Barthes¹⁶, était précisément l'épiphanie

¹² *Nouvelles impressions du Petit Maroc, op. cit.*, p. 62.

¹³ En théorie seulement, car il est bien difficile de s'en tenir strictement aux proclamations de l'auteur sur ce point.

¹⁴ Sandra Contreras, *op. cit.*, p. 127.

¹⁵ *Nouvelles impressions du Petit Maroc, op. cit.*, p. 62.

¹⁶ Le célèbre texte de Barthes ne doit pas, selon nous, être interprété comme une conviction idéologique, mais plutôt comme une posture. Barthes fut le premier à reconnaître par la suite le besoin d'un retour amical à l'auteur : « Comme institution, l'auteur est mort : sa personne civile, passionnelle, biographique, a disparu ; dépossédée, elle n'exerce plus sur son œuvre la formidable paternité dont l'histoire littéraire, l'enseignement, l'opinion avaient à charge d'établir et de renouveler le récit : mais dans le texte, d'une certaine façon, *je désire* l'auteur : j'ai besoin de sa figure (qui n'est ni sa représentation, ni sa projection), comme il a besoin de la mienne (sauf à "babiller"). » *Le*

du texte, envisagé comme intertexte ou hypertexte. Aira fait précisément le contraire : avec lui, la littérature n'imité pas la littérature, mais plutôt, la littérature de Aira n'imité que la littérature de Aira. De là l'impression récurrente de lire chaque nouveau roman de Aira comme le pastiche des précédents.

En effet, cette revendication d'« écrire mal », comme système poétique, a une conséquence immédiate sur le lecteur, l'autre pôle de la communication textuelle. Les textes de Aira exigent du lecteur une activité créatrice intense, au sens où celui-ci doit précisément combler les vides sémantiques de l'œuvre. De ce fait, nous pouvons dire que les textes de Aira organisent, sans doute de manière latente, invisible, un refus du lecteur, en faisant du seul auteur l'émetteur et le récepteur du texte. En outre, le fait que Aira soit également un critique de son œuvre, extrêmement conscient de son art d'écrire des romans, forme comme une sorte d'écran invisible ou un frein pour le lecteur. Si l'auteur a le premier et le dernier mot sur son texte, le critique ne fait que gloser l'auteur se glosant (ce que nous sommes en train de faire). Nous sommes donc devant un système autosuffisant, dans lequel l'auteur, hyperlecteur de son œuvre, en exclut les autres.

De là vient sans doute le fait que Aira reste un écrivain marginal (dans l'acception première du terme), ou qu'il ne soit pas un auteur destiné au grand public, ou réservé à un public restreint, comme il le souligne dans *La trompeta de mimbre* : « Unos pocos lectores, siempre en las Universidades, escribiendo tesis sobre mí, y nada más. Ellos parecen interesados, y hasta entusiasmados, pero no son un público. »¹⁷ Comme conséquence de ce refus implicite de plaire au plus grand nombre, Aira fait éclater les différentes composantes du récit traditionnel, par exemple le concept même de diégèse, comme il le formule dans *Cumpleaños* :

En realidad no tengo nada contra los rasgos circunstanciales. [...] El autor inventa un personaje, y para hacerlo actuar en la ensoñación consiguiente, la ensoñación-novela, tiene que hacerlo caminar por una calle, o quedarse sentado en un sillón, entrar a una casa, seguir el vuelo de una mosca [...]. Muy bien, muy bien. Todo eso, y mucho más. Hay que hacerlo, no queda más remedio. ¡Pero que lo haga otro!¹⁸

Dès lors, il n'est pas surprenant que les textes de Aira qui eurent et ont encore du succès parmi le grand public soient ceux qui, paradoxalement, respectent un minimum de cohérence

plaisir du texte [1973], Paris, Seuil, 2000, p. 101.

¹⁷ *La trompeta de mimbre*, Rosario, Beatriz Viterbo, 1998, p. 61.

¹⁸ *Op. cit.*, p. 99.

diégétique ; c'est le cas par exemple de *La liebre* ou de *Un episodio en la vida del pintor viajero*. Ces textes doivent leur bonne réception au fait qu'ils sont les mieux écrits, avec une histoire peu ou prou cohérente (qui produit un sens clairement identifiable). Autrement dit, ce sont les textes les moins caractéristiques de l'écriture (ou de la non-réécriture) airienne, les textes les moins déstabilisateurs pour le lecteur, ceux qui créent un « effet de réel », qui emportent l'adhésion du plus grand nombre, comme tout autre roman dit traditionnel.

Le rejet de l'intertextualité aurait ainsi chez Aira pour conséquence de transfigurer non pas le texte, mais l'auteur, qui passe au premier plan. Cependant la poétique de Aira n'est pas aussi transparente ; comme nous le signalions au début, toute idée, tout exemple contient dans l'œuvre sa contre-idée ou son contre-exemple.

Il faut donc rendre à César ce qui appartient à César, et ne pas prendre ses déclarations au pied de la lettre : le refus de l'intertextualité est en soi une posture qui a déjà été revendiquée par d'autres, en particulier les surréalistes. Par ailleurs, ce refus de l'intertextualité dont nous avons analysé les conséquences en termes de poétique, est contredit, dans l'œuvre de Aira, par des pratiques hypertextuelles massives.

La première pratique est d'ordre paratextuel : par exemple, le titre *Nouvelles impressions du Petit Maroc*, qui fait clairement allusion aux *Impressions d'Afrique*, de Raymond Roussel. Ou encore *Fragments de un diario en los Alpes* qui renvoie aux *Fragments d'un discours amoureux*, de Barthes. Ou enfin comme dans *Como me hice monja* qui a des accents, et non pas seulement dans son titre, d'autobiographies de mystiques comme le *Libro de la vida*, de Sainte Thérèse d'Avila.

Un second type, encore plus révélateur, de relations intertextuelles dans l'œuvre de Aira, est celui des exercices clairement revendiqués de réécritures massives de textes. Nous pensons par exemple à *El volante*, dont la narratrice, Norma Traversini, explique et justifie l'envoi de son tract sur son Atelier d'Expression d'Acteurs « Taller Lady Barbie » en réécrivant un roman écrit en collaboration, en anglais, puis traduit en espagnol : *Apariencias*. *El volante* se présente ainsi comme le résultat d'une réécriture, consécutif à un processus d'écriture en collaboration et de traduction, ce qui n'est pas mince en matière d'opérations intertextuelles.

Un autre exemple de pratique massive hypertextuelle se trouve dans *Fragmentos de un diario en los Alpes*. A la fin du livre, le narrateur fait allusion à la préparation d'un livre sur l'écriture en collaboration par le personnage nommé Michel. Cette allusion donne lieu, sans doute en guise d'hommage à « l'auteur d'un livre célèbre sur Borges »¹⁹, à une extraordinaire « fantaisie de réécriture »²⁰. Le narrateur commence par rendre compte d'un roman posthume de Jules Verne, *El secreto de Wilhelm Storitz*, roman réécrit par son fils après la mort de l'auteur. Le narrateur propose ensuite de réécrire le roman dans plusieurs directions pour l'améliorer, en opposition franche avec l'anathème anti-intertextuel signalé plus haut. Il propose tout d'abord de réduire les trois-quarts du roman, puis d'inverser l'histoire et d'écrire le roman de l'épouse invisible et non de son époux Wilhem, et, enfin, de corriger le point de vue en passant à celui de Wilhem. Sans doute sous l'influence genettienne bénéfique du maître de maison, le narrateur propose donc trois opérations intertextuelles : réduction ou concision, inversion du temps du récit par rapport à celui de l'histoire et transfocalisation. Le résultat final consiste donc à réécrire totalement le roman de Verne, comme le souligne le narrateur : « Hay que reconocer que la inversión, la mera inversión mecánica de poner las cosas 'patas arriba', está en la raíz de casi todas las buenas ideas literarias »²¹.

De là vient sans doute la dernière transfiguration de l'écrivain, qui proclame d'une part son refus de l'intertextualité et qui se représente ensuite comme le grand réécrivain, dans une intention claire de créer son propre espace littéraire. Nous revenons au thème central de ces pages : la principale figure de Aira est donc l'oxymoron, qui certes est contradictoire, mais qui permet à l'auteur de dépasser ses contradictions internes en créant une figure d'écrivain total, hybride de tous les possibles. Il y aurait donc dans les textes de Aira une relation ambiguë avec le canon littéraire : d'un côté un refus revendiqué de se conformer à quelques normes littéraires (intertextualité et « bien écrire »), et d'autre part ce que l'on pourrait appeler le fantôme (ou le fantasme) de la Norme introuvable, et son cortège d'hyperboles, comme unique réponse à l'oxymore. La littérature de Aira pourrait donc se lire en définitive comme une représentation changeante de l'auteur dans laquelle Aira simule un canon littéraire et personnel.

¹⁹ *Fragmentos de un diario en los Alpes*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2002, p. 35.

²⁰ *Ibid*, p. 121.

²¹ *Ibidem*.

Soñaba que, precisamente, su sueño dorado se realizaba: Cedar Pringle era reconocido en Europa como un gran escritor, grande entre los grandes, a la altura de un Henry James, un Flaubert, un Laforgue. Se veía en un congreso en París, como él se imaginaba un congreso en París, al que asistían todos los críticos literarios del mundo civilizado para legalizar la entrada de Pringle a la restringida nómina de los genios de primera magnitud, y su deseo se hacía realidad, las grandes luminarias de la crítica se pronunciaban con elaborados elogios del talento de Pringle... Pero no, no eran elaborados, eran simples, simplícimos, para más efecto: Pringle es grande, es el mejor, es *superior* a Henry James. Tanto que él mismo se asombraba, él que estaba como espectador en la última fila: ¿pero tan grande es, tan genial? »²²

On remarque dans l'œuvre de Aira, et tout particulièrement dans ce passage de *El volante*, beaucoup d'ironie de l'écrivain à propos des institutions littéraires. Mais de manière parallèle, comme il le souligne dans la citation, il en ressort l'impression que cette figure d'auteur se limite volontairement à la marge (« espectador en la última fila »), avec le désir d'occuper le centre (« Se veía en un congreso en París », au centre de l'attention des critiques), mais pas n'importe quel centre : le « centro imposible » ou le « centro soñado » par Rugendas : « lo que le importaba a Rugendas estaba en la línea, no en el extremo. En el centro imposible. Donde apareciera al fin algo que desafiara a su lápiz, que lo obligara a crear un nuevo procedimiento »²³

Aira, le centre impossible de la littérature argentine ? Deux mouvements accompagnent la délimitation de ce centre : d'une part, il s'agit pour l'auteur d'écrire des essais sur des auteurs qui se situent précisément en marge (comme Copi, Lamborghini ou Pizarnik) : à savoir, créer un discours sur la marge pour devenir soi-même le centre de ladite marge — le marginal devenant central. Et d'autre part, le désir d'élaborer une œuvre totale. Nous ne faisons pas seulement référence au projet d'Encyclopédie comme métaphore de l'œuvre anti-structurale²⁴, mais plutôt au *Diccionario de Autores latinoamericanos*, à savoir ce panthéon de la littérature latino-américaine (nous disons bien panthéon car Aira se limite volontairement à des écrivains morts ou nés avant 1950). Il s'agit d'un côté de se moquer de soi-même ou des institutions littéraires et de l'autre, de rédiger seul ce dictionnaire, comme pour dire à son public qu'il est à lui seul un condensé de la littérature latino-américaine. C'est dans ce double mouvement pour occuper à la fois la périphérie et le centre que se trouverait le « centre impossible » de Aira.

²² *El volante*, Rosario, Beatriz Viterbo, 1992, p. 62-63.

²³ *Un episodio en la vida del pintor viajero*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2000, p. 29.

²⁴ « Empecé a desplazar el foco de atención a un proyecto totalizador del que mis trabajos literarios serían la preparación, el anuncio, el anzuelo. Las novelitas, que seguí escribiendo, a medias por inercia y a medias para perfeccionar la coartada, empecé a verlas como documentación marginal, y en la medida en que seguía escribiéndolas, como un modo de entender mi vida. La vida del autor de la Enclopedia », *Cumpleaños*, p. 77.

Or, si nous essayons d'envisager la littérature argentine dans son ensemble, à partir de la question de la figure de l'auteur, nous trouvons de l'autre côté du spectre Leopoldo Lugones, que cite Aira dans l'entrevue qu'il a accordé à Bernard Bretonnière dans l'appendice de *Nouvelles impressions du petit Maroc* :

En Argentine, Macedonio Fernández représente à la perfection le mythe de l'écrivain. Il n'a rien écrit de plus que des brouillons, sans connexions, provisoires, infinis : une œuvre inexistante. Sa contre-figure est Leopoldo Lugones, le grand écrivain officiel, auteur de plus de cinquante livres. Mais lui-même savait qu'il n'était pas écrivain, ni ne pourrait jamais l'être. « J'ai écrit cinquante livres, et on me demande encore ce que je fais », disait-il. La masse d'une œuvre peut bloquer l'avènement d'un écrivain. [...] Entre parenthèses, le Jour de l'Écrivain, en Argentine, on fête le jour anniversaire du suicide de Lugones, le non-écrivain par excellence.²⁵

Nous ne sommes pas loin de partager cette opinion de Aira sur Lugones, à ceci près que le Jour de l'Écrivain, le 13 juin, n'est pas le jour du suicide de Lugones, mais celui de sa naissance. Ce lapsus de Aira ne nous paraît en aucune façon innocent, dans la mesure où, si nous nous maintenons dans une lecture métaphorique de son œuvre, Aira ressuscite Lugones. De la même manière que la figure de l'auteur Lugones a totalement éclipsé le reste de son œuvre, la figure de Aira, sa posture d'écrivain, devient la clé herméneutique pour lire ses livres. Ce qui compte pour Lugones tout autant que pour Aira, c'est bien la représentation d'une posture de l'auteur, voire un mythe auctorial : la figure d'auteur passe au premier plan, au détriment de l'œuvre, éphémère et fragile à l'image des cinquante livres de Lugones — il en va de même pour Aira, tout aussi prolifique. Aira peut ainsi devenir l'Écrivain nouvellement consacré, voire une sorte de Lugones post-moderne. Et l'on finira donc par lire dans cette phrase de *Los dos payasos* l'essentiel de la poétique auctoriale de Aira : « El chiste ha quedado reducido a escribir, escribir, escribir, como una mímica sin objeto »²⁶.

Julien ROGER
Université Paris IV-Sorbonne

²⁵ *Op. cit.*, p. 74.

²⁶ *Los dos payasos*, Rosario, Beatriz Viterbo, 1995, p. 49.