



HAL
open science

Lugones et Aira : poétique et herméneutique du désenchantement

Julien Roger

► **To cite this version:**

Julien Roger. Lugones et Aira : poétique et herméneutique du désenchantement. Raúl Caplán; Anne Gimbert. Le désenchantement – El desencanto, Almoréal, p.203-214, 2008. hal-03790447

HAL Id: hal-03790447

<https://hal.science/hal-03790447>

Submitted on 18 Oct 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.

LUGONES ET AIRA : POETIQUE ET HERMENEUTIQUE DU DESENCHANTEMENT

Julien Roger
Université Paris-Sorbonne

Au premier sens du terme, le désenchantement a lieu suite à la perte d'un certain charme, d'une certaine magie. C'est sans doute ce sens premier qu'a retenu Paul Bénichou pour le dernier tome de son étude sur les écrivains romantiques français, *L'Ecole du désenchantement*, à propos de Sainte-Beuve, Nodier, Musset, Nerval et Gautier. Le désenchantement, notion romantique s'il en est, semble directement lié à la figure du Poète Maudit, tel que l'énonce Bénichou en ces termes :

Le Poète maudit, succédant au Mage, peut même se convaincre qu'il exerce plus purement que lui le sacerdoce de la poésie. Le Mage reçoit sa lumière de Dieu, et il la communique à l'Humanité [...]. Le Poète maudit, entre un Idéal avare de communication et un auditoire sourd, vit dans l'échec ; mais il est souverain dans sa solitude ; il peut dédaigner ce qui [...] se refuse à lui ; il incarne une aspiration infinie, qui vit d'elle-même.¹

C'est également ce sens de perte de magie, de désillusion, qu'a retenu Max Weber pour parler du « désenchantement du monde », dans son ouvrage *Le savant et le politique*. Pour Weber, en effet, le progrès, en particulier scientifique, s'inscrit dans un processus d'intellectualisation général qui n'a de cesse de s'intensifier courant XIX^{ème} siècle, et qui éclipse progressivement une explication de type magico-mythique du monde. La croyance que nos actions sont guidées par des entités surnaturelles, qui est l'apanage des sociétés primitives, décline au profit d'une vision rationnelle axée sur la maîtrise des choses via la technique et la prévision. Il en résulte ainsi un *désenchantement du monde*².

Weber termine sa démonstration en disant que dans ce monde désenchanté, comme l'a montré Tolstoï, la mort, parce qu'elle met un terme à la vie censée se déployer vers un progrès infini, ne peut être appréhendée que comme un non-sens. La mort peut être non seulement à l'extrême la mort physique, mais aussi et surtout la perte de désir et d'envie. Ainsi donc, on pourrait prendre désenchantement pour synonyme de désillusion, désabusement, voire dépression, presque au sens clinique du terme.

C'est à ces derniers termes que j'ai choisi de m'intéresser pour illustrer le thème qui nous occupe aujourd'hui, en réunissant deux auteurs sous la même bannière, ce qui me permettra de comparer *in fine* leurs poétiques et leurs herméneutiques : les Argentins Leopoldo Lugones et César Aira.

Sur le strict plan biographique, et surtout politico-idéologique, Lugones a connu au moins quatre périodes dans sa vie et dans son œuvre : une période anarcho-syndicaliste de 1895 à 1903 ; une période conservatrice-libérale de 1903 à 1923, une période militariste de 1923 à 1931 et une période de désenchantement, non seulement politique, mais aussi généralisée, de 1931 à 1938, jusqu'à son suicide. Sans vouloir expliquer un acte qui par nature reste mystérieux, Lugones fut sur la fin de sa vie déçu par le mouvement de la politique argentine, en particulier par la démocratie qu'il jugeait corrompue, et par l'impossibilité de concrétiser sa relation amoureuse avec la jeune Emilia Cadelago (à qui il a écrit de nombreuses lettres)³.

Ce n'est pas sur le terrain des idées politiques ou de la biographie intime de Lugones que je m'aventurerai pour illustrer le thème du désenchantement dans son œuvre, mais sur le plan de la création littéraire. A bien regarder son itinéraire poétique, on se rend compte que Lugones a suivi tout au long de sa vie le mouvement que décrit Bénichou dans la citation plus haut. On se rend compte en effet que Lugones a adopté au début de sa vie la posture du Mage pour endosser ensuite les habits du Poète Maudit, caractérisé par une certaine désillusion. Je prendrai plusieurs exemples pour illustrer mon propos.

¹ *L'Ecole du désenchantement : Sainte-Beuve, Nodier, Musset, Nerval, Gautier*, Paris, Gallimard, 1992, p. 583-584.

² Max Weber, *Le savant et le politique*, Paris, 10/18, 1963, p. 90.

³ Cf. *Cancionero de Aglaura : cartas y poemas inéditos*, compilación de María Inés Cárdenas de Monner Sans, Buenos Aires, Ediciones Tres Tiempos, 1984.

La naissance de Lugones à la poésie se fait en 1893 à Córdoba, lorsqu'il publie *Los Mundos*. Comme si l'énoncé se devait d'être en parfaite adéquation avec l'énonciation, *Los Mundos* met en scène une genèse. Le poème est composé de trois parties : la première est le récit d'une cosmogonie. La deuxième a pour thème la naissance de la vie sur terre et la troisième, la plus longue, célèbre l'apparition du « Genio omnipotente », dont la « Titánica epopeya » consiste à déchiffrer les mystères du monde. Tout le poème est construit autour du thème de la création poétique, dans la mesure où la formation des « mondes » devient au fil du texte, le prétexte à l'émergence de la figure du Génie créateur :

Dadle un poco de barro y forja un mundo:
Dadle un poco de luz y crea un alma. [...]
Se siente grande y se imagina al mundo
Una inmensa morada:
Palacio en que es el rey omnipotente
Que rige, y quiere, y manda.⁴

Le génie place ainsi sa création à l'égal du texte sacré et devient *de facto* porteur de l'autorité maximale, inconditionnelle. Mais le corollaire de cette conception divine du poète est l'incompréhension qu'il suscite et son isolement, dans l'héritage des derniers romantiques étudiés par Bénichou. Aussi peut-on donc être tenté de lire dans *Los Mundos* l'itinéraire poético-littéraire de Lugones jusqu'à son dernier terme, c'est-à-dire jusqu'à son désenchantement, notamment dans cet autobiographème qui annonce (mais n'explique pas) la fin du poète :

¿Qué valen los cadalsos?
Si el Genio cuando emprende la batalla
Sabe que es condición de la victoria
El heróico suicidio en que se mata⁵.

Mais, plus que *Los Mundos*, c'est l'introduction de *Las Montañas del oro*, premier recueil de poèmes de Lugones publié en 1897, qui retiendra notre attention. En effet, dans cette « Introducción », Lugones réécrit littéralement le texte précédent. La figure du Génie de *Los Mundos* devient dans ce texte la figure du Poète, intermédiaire privilégié entre le Peuple et Dieu. Dieu parle au Poète, qui transmet à son tour la parole divine et qui guide le Peuple. Le *yo* poétique fait allusion à Whitman, et se situe donc dans la tradition des grands poètes fondateurs. Mis à part Whitman, qui renvoie à la tradition américaine, le *yo* s'inscrit dans le sillage de Homère, Dante, et Hugo. Dès ses débuts, l'ambition de Lugones semble se résumer à : être Homère, Dante, Whitman, Hugo ou rien. Son propre destin de Poète est lié à celui de la nation puisque l'avènement du premier permet l'avènement de la seconde :

El poeta apostrofa con su clarín sonoro
A la columna en marcha; lo que dice resuena
Como el flujo de bronce de una hornalla harto llena [...]
Pueblo, sé poderoso, sé grande, sé fecundo;
Ábrete nuevos cauces en este Nuevo Mundo.⁶

Le dernier vers de cette Introduction résonne comme le dessein de toute une vie : « Y decidí ponerme de parte de los astros ». A la lumière de ce vers qui annonce un programme démesuré, c'est toute l'œuvre de Lugones qui répond à cette préoccupation première, celle de se construire comme l'Écrivain argentin par excellence, de vouloir être à lui seul la littérature argentine. Néanmoins, ce projet ambitieux va se heurter à l'hostilité croissante de la société argentine. A son grand regret, Lugones n'a pas été le Victor Hugo argentin qu'il ambitionnait d'être à ses débuts.

En effet, toute la trajectoire de Lugones, non seulement poétique mais aussi politique, est caractérisée par un certain désenchantement. Comme on a pu le lire dans les deux textes fondateurs de sa poésie, au centre de l'écriture de Lugones se site la question de la place de l'écrivain dans la

⁴ *Las Primeras Letras de Leopoldo Lugones*, reproducción facsimilar de sus primeros trabajos literarios escritos entre sus dieciocho y veinticinco años, guía preliminar y notas de Leopoldo Lugones (hijo), Buenos Aires, Ediciones Centurión, 1963, p. 14. Je souligne.

⁵ *Ibid.*, p. 15.

⁶ *Obras poéticas completas*, Madrid, Aguilar, 1948, p. 54.

cité : les images d'auteur que construisent ses textes visent tous à envahir l'espace politique, à l'image de ces deux textes programmatiques.

Or, si l'on examine ce programme à l'aune des textes futurs de Lugones, on s'aperçoit qu'en grande partie il n'a pas rempli ses objectifs. En effet, en 1930, alors que Lugones est passé par un itinéraire politique pour le moins tortueux, il publie un véritable programme politique intitulé *La grande Argentina*. Celui-ci est destiné aux militaires qu'il soutient désormais, notamment le général Uriburu lors de son coup d'état de 1930, qui renverse Irigoyen. Ce programme est très, trop détaillé : Lugones y propose toute une série de réformes sur l'agriculture, l'éducation et l'Université, la défense du pays, l'économie, le transport, la diplomatie ou les institutions. D'inspiration autoritaire, ce texte est une feuille de route assez hétéroclite à destination des militaires au pouvoir. On peut y voir la mise en actes, de manière concrète, de l'idéologie qui sous-tendait l'Introduction de *Las montañas del oro*, à savoir l'engagement de Lugones dans la cité.

Or, et c'est là qu'intervient la notion de désenchantement, ce programme, réactionnaire voire fasciste, n'a jamais été appliqué par les militaires, car il a été jugé bien trop fourni et ambitieux. María Teresa Gramuglio le qualifie de « delirio de un programa autoritario que se ofrece al poder militar y que esconde, bajo el orden aparente de la clasificación y el sistema, el desorden del disparate. En este sentido, *La grande Argentina* puede leerse como el reverso simétrico y exacto de *Los siete locos* »⁷. Dans sa grandiloquence et son *ego* hypertrophié, Lugones, déçu par le nouveau gouvernement, prend progressivement ses distances avec le monde politique et littéraire argentin et s'enferme dans la solitude. Ses dernières années, teintées d'amertume et d'isolement, débouchent ainsi sur un profond désenchantement vis-à-vis de la société argentine et sur son suicide⁸. En effet, il refuse plusieurs distinctions ou nominations : en 1931, il est nommé membre honoraire de la Academia Argentina de Letras, qui vient d'être fondée. Il refuse cette distinction, tout comme il refuse en 1937 sa nomination de chef d'atelier de la Escuela Nacional de Bellas Artes de La Plata.

Il est à cet égard éclairant qu'après la publication de *La grande Argentina*, Lugones, écrivain éminemment prolifique et polygraphe, renonce presque totalement à l'écriture. En effet, mis à part quelques contes fantastiques publiés dans *La Nación* ainsi que quelques poèmes folkloriques qui exaltent son *pago natal*, recueillis après sa mort dans *Los Romances del Río Seco*, Lugones se replie sur lui-même et sa voix n'a pratiquement plus aucune audience dans la société argentine. A un point tel que, alors qu'il voulait au seuil de sa vie « se mettre du côté des astres », il ne peut plus rédiger une œuvre de commande, une biographie du général Julio Argentino Roca. Comme il l'écrit dans son testament : « Basta. No puedo concluir la *Historia de Roca*. » Il semble bien que le projet lugonien initial de devenir l'écrivain argentin par excellence se soit heurté à une société qui ne pouvait plus le comprendre.

Ainsi, à bien regarder l'itinéraire de Lugones, on se rend compte qu'il va d'une sorte d'hyperexaltation de la figure du Poète, perçu comme un Mage dans *Los Mundos* et *Las montañas del oro*, vers celle du Poète Maudit, incompris, caractérisé par une vision désenchantée du Monde, et dont le désenchantement conduit à la mort, le suicide en l'occurrence, comme nous l'avions signalé avec Max Weber. Il semblerait donc que Lugones se soit préparé toute sa vie, depuis la publication de *Las montañas del oro*, à incarner le porte-drapeau de l'Argentine et qu'une fois après avoir eu l'illusion de concrétiser son aspiration en publiant *La grande Argentina*, il s'en suive une inexorable désillusion. Comme le souligne Nicolas Grimaldi dans son *Bref traité du désenchantement* (citant l'exemple de Giovanni Drogo dans *Le désert des Tartares*, qui a toute sa vie voulu être officier et qui, une fois devenu lieutenant n'éprouve pas la joie longtemps rêvée) : « Par une sorte de sortilège ou de maléfice, il suffit à l'avenir de devenir présent pour se désenchanter »⁹. Le désenchantement naît ici du hiatus entre une expérience ou une existence rêvée à une expérience actuelle perçue avec moins d'exaltation qu'avant. Grimaldi, encore : « Parce que le présent est une réalité réfractaire, sa perception s'accompagne d'un

⁷ María Teresa Gramuglio, « Lugones: La coronación imposible », *Actas del primer congreso de estudios latinoamericanos, homenaje a José Martí*, La Plata (Argentine), 12-14 septembre 1991, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad de La Plata, 1994, p. 304.

⁸ A propos des dernières années de la vie de Lugones, Alberto Conil Paz écrit : « No es fácil penetrar la intimidad de Lugones, ya que él mismo se ha encargado de esfumarla rodeándola de espeso misterio. », in *Leopoldo Lugones*, Buenos Aires, Huemul, 1985, p. 439.

⁹ Paris, PUF, 1998, Biblio-Essais, p. 12.

sentiment de limitation, de contrainte et de *passivité* »¹⁰. En effet, la trajectoire littéraire et politique de Lugones est l'expression même du désenchantement, dans la mesure où la chose attendue, le magistère du Poète perd de sa prégnance en se réalisant. La structure même de son désir de reconnaissance démesuré – être le Victor Hugo argentin ou rien – enferme en elle-même une inévitable désillusion. On peut avoir l'impression qu'il condense dans toute sa vie et son œuvre la trajectoire des romantiques français sur plus d'un siècle : pour reprendre le titre des études de Bénichou, Lugones passe de 1897 à 1931 du *Sacre de l'écrivain* à *l'École du désenchantement*.

L'école du désenchantement : cela pourrait être également, toutes proportions égales par ailleurs, l'axe principal de la poétique de Aira, mais également de l'herméneutique qui en découle.

En effet, sur le strict plan de la diégèse et des énoncés, il y a souvent dans l'œuvre de Aira, et en particulier dans ses autofictions, des personnages désenchantés ou désabusés. Dans le début de *El llanto*, par exemple, le personnage principal, qui est un double de l'auteur (un personnage qui se définit lui-même comme écrivain, poète et essayiste, et qui a une quarantaine d'années), n'en finit pas de pleurer au début du récit car sa femme l'a quitté pour un Japonais. Le charme est rompu :

No puedo hacer hacer un relato todavía... Y de pronto (...) mi rostro se contrae, y lloro. Estoy llorando. Qué extraño (...). No me había pasado nunca, desde que era chico. He sentido muchas veces un deseo inmenso de llorar, pero sin llorar. Ahora en cambio estoy llorando, realmente. Son unos pocos sollozos secos, muy pocos pero igual llenan el presente con una cadencia espasmódica que se prolonga para siempre.¹¹

Désenchantement est ici synonyme de perte. Au début de *Cómo me hice monja*, une petite fille, qui s'appelle César Aira, est invitée par son père à manger une glace à la fraise, en réalité avariée. Il s'en suit que le père du narrateur tue le marchand de glaces (en lui plongeant la tête dans le bac de glace à la fraise) et termine ensuite en prison. Le narrateur finit par être lui-même tué par la femme dudit marchand de glaces, qui se venge. Le désenchantement qui suit l'achat de la glace devient ainsi ce qui conditionne le récit à venir :

El primer bocado me había dibujado en el rostro una mueca involuntaria de asco que él [mi padre] no pudo dejar de ver. Fue una mueca casi exagerada, en la que se conjugaba la reacción fisiológica y su acompañamiento psíquico de desilusión, miedo, y la trágica tristeza de no poder seguir a papá ni siquiera en este camino de placeres.¹²

Aussi peut-on donc considérer que dans *Cómo me hice monja*, le désenchantement est le moteur direct de l'action, dans la mesure où le père de la petite fille voulait lui faire plaisir en lui achetant cette glace. A la notion de plaisir attendu suit donc un déplaisir, une désillusion qui conditionne ensuite toute l'action : le héros passe ainsi par un choc physique et psychique, durant des semaines, connaissant ainsi une sorte de dépression.

Dernier exemple de désenchantement dans l'œuvre autofictionnelle de Aira, le *Diario de la hepatitis*, au seuil duquel l'auteur affirme vouloir renoncer à l'écriture. La première page dit en effet que s'il arrivait à l'auteur tout une série de malheurs tant physiques que moraux ou mentaux, il renoncerait à écrire : « lo más probable sería que, aun teniendo una lapicera y un cuaderno a mano, *no escribiera*. Nada, ni una línea, ni una palabra. No escribiría definitivamente. »¹³ A nouveau, comme dans *El llanto* ou *Cómo me hice monja* le désenchantement est un moteur de toute l'action à venir. Comme le signale Daniel Attala¹⁴, cette forme de désenchantement vis-à-vis de l'écriture est un paradoxe, digne de celui du Crétois, puisque l'acte même d'écrire est démenti par le signifié de l'écrit, et ce signifié est à son tour démenti par l'acte d'écrire. Mais cette désillusion face à l'écriture, ce renoncement qui n'est en somme qu'une posture, à prendre avec précaution comme tout ce que disent les écrivains sur leur propre pratique, me paraît fondateur de la poétique de Aira.

¹⁰ *Ibid.*, p. 40.

¹¹ *El llanto*, Rosario (Argentine), Beatriz Viterbo, 1992, p. 8-9.

¹² *Cómo me hice monja*, Barcelona, Mondadori, 1998, p. 12-13. Je souligne.

¹³ *Diario de la hepatitis*, Buenos Aires, bajo la luna, 2003, p. 8.

¹⁴ « Bufonería trascendental en *Fragmentos de un diario en los Alpes* », César Aira, *une révolution*, Hors série de *Tigre*, Michel Lafon ed., Université Grenoble III, 2005, p. 148.

Ce mécanisme d'enchantement/désenchantement est en effet le même qui régit une bonne partie de l'écriture de Aira. En effet, la plupart de ses *novelitas* – je ne parle plus seulement de ses autofictions – commencent la plupart du temps par un début prometteur, puis l'histoire est ensuite mise en miettes, s'effondre de manière presque délirante, et le lecteur cherche ensuite la cohérence diégétique, comme cela peut être le cas par exemple pour *La serpiente* ou *Los misterios de Rosario*. Le désenchantement n'est plus du côté de l'auteur-personnage, mais de celui du lecteur.

Ainsi, pour Aira, le plus important reste malgré tout, en dépit de la première page du *Diario de la hepatitis*, d'écrire mais sans toutefois rechercher l'objet même de cette écriture ; on a ainsi l'impression d'une écriture désenchantée, c'est-à-dire qui écrit sans motivation, avec désillusion. Je ferai appel comme exemple à un texte burlesque de Aira, qui peut donner une bonne idée de sa poétique : *Los dos payasos*¹⁵. Ce livre prend le cirque pour cadre, sur le mode farcesque. Deux clowns écrivains s'y livrent à des exercices de style des plus concrets. Osvaldo Malvón dicte à son compère el Pibe une lettre d'amour à sa fiancée Beba qui fête le lendemain son anniversaire. Malvón a acheté pour elle deux cadeaux : une bouteille (« un licorcito de pera ») et des saucisses (« una ristra de salchichas rosadas »), qu'il tient près de lui. Lors de la dictée, à chaque fois que Malvón prononce le mot « Beba », el Pibe ne comprend pas le nom de la fiancée mais l'impératif du verbe boire : il boit donc une gorgée de liqueur. Et quand Malvón dit « coma », son acolyte, comprenant l'impératif de *comer* au lieu de la virgule, mange une saucisse. El Pibe, ivre et repus, et Malvón, furieux, finissent par se battre sous les éclats de rire du public car l'« écrivain » a bu toute la bouteille et mangé toutes les saucisses. A la fin du numéro, un lion apparaît et ils s'enfuient. Ce qui m'intéresse dans ce texte, c'est précisément sa morale : « El chiste ha quedado reducido a escribir, escribir, escribir, como una mímica sin objeto. » (p. 49). Pour Aira, à l'instar de son clown-écrivain, l'écriture devient dénuée de tout présupposé idéologique, il s'agit d'écrire, d'écrire et d'écrire : peu importe ce qu'il écrit, pourvu qu'il écrive pour se forger une figure d'écrivain, d'auteur. La désillusion quant à l'écriture, ainsi grotesquement parodiée, est parfaite.

C'est sur ce point que je vois un parallèle entre Lugones et Aira, sur cette écriture qui n'a pour objet qu'elle-même et qui a pour conséquence le désenchantement non plus seulement de l'auteur mais du lecteur. Le désenchantement vient ainsi non pas tant du sujet producteur que du sujet récepteur. En effet, pour Lugones comme pour Aira, ce qui compte, ce n'est pas ce qui est écrit, mais que cela soit écrit. La forme est vidée de tout sens et où le lecteur se perd. Peu importe que Lugones et Aira soient lus ou non, l'essentiel est qu'ils produisent encore et toujours. Ce qui explique, de manière latérale, le désenchantement du lecteur de Aira, c'est qu'il revendique tout au long de son œuvre d'écrire mal et de ne pas se réécrire, le tout au détriment du lecteur :

Un argumento contra las correcciones es el siguiente: cuando un escritor corrige lo que ha escrito, lo hace con una mirada (...) de lector, no de escritor; se está rebajando a hacerle el gusto al lector (...).

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.¹⁶

Il y a donc chez Lugones et Aira, consécutivement à cette attitude d'écrire de manière polygraphique, un désenchantement du lecteur. L'important réside dans une écriture folle et presque incontrôlée – en témoignent les innombrables maisons d'édition dans lesquelles publie Aira et dans lesquelles a publié Lugones – alors que le lecteur est considéré comme quantité négligeable. Il devient ainsi dans ces conditions impossible d'avoir lu toute l'œuvre de Lugones et toute celle de Aira : un texte peut toujours nous avoir échappé, ou être perdu, et le lecteur craindra toujours qu'un nouveau texte écrit par Aira ait été publié alors qu'il n'a pas encore déjà lu les textes existants. *Lugones et Aira n'écrivent pas pour être lus* : peu importe qu'ils soient lus, après tout, l'essentiel est qu'ils écrivent sans cesse ; l'essentiel, c'est l'auteur et non le texte. Lugones et Aira organisent, dans la littéralité de leurs textes, un refus presque systématique du lecteur, le désenchantement du lecteur, qui soit « décroche » car l'histoire s'emballe, soit devient désenchanté de n'avoir pas pu tout lire. On

¹⁵ Rosario, Beatriz Viterbo, 1995.

¹⁶ *Nouvelles impressions du Petit Maroc*, Saint-Nazaire, M.E.E.T., 1991, p. 62.

pourra m'objecter avec raison qu'il est impossible de tout lire de Aira puisqu'il est encore vivant et qu'il produit tous les jours. Certes, mais la dimension polygraphique de cet auteur est telle que le lecteur ne peut que manquer des textes. Et, même dans le cas d'un écrivain mort, comme Lugones, qui a énormément produit, on est incapable, même presque 70 ans après sa mort, d'avoir tout lu.

Cette dernière forme de désenchantement devient très féconde, car le lecteur espère toujours de nouveaux textes. A cette aune, le désenchantement n'est jamais qu'une posture. La littérature ne sera jamais désenchantée : elle sera toujours prise dans un incessant mouvement d'enchantement-désenchantement-enchantement, tel Sisyphe et son rocher, désenchanté dans l'attente d'un enchantement à venir. En littérature, la fatalité n'existe pas.