

**UNIVERSITÉ GRENOBLE III – STENDHAL**  
**U.F.R. de langues, littératures et civilisations étrangères**

**THÈSE**

pour obtenir le grade de

**DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ GRENOBLE III**

**Discipline : Études Ibériques et Ibéro-Américaines**

présentée et soutenue publiquement

par

**Margarita REMÓN RAILLARD**

le 17 décembre 1999

Titre:

**César Aira o la literatura del continuo**

(César Aira ou la littérature du continu)

**Résumé en français**

---

**Directeur de thèse:**

**Monsieur le Professeur Michel LAFON**

**Jury:**

Madame et Messieurs les Professeurs

**Mónica ZAPATA**

**Fernando MORENO**

**Julio PREMAT**

Les éléments biographiques concernant César Aira fournis par différents articles et par les prières d'insérer de ses livres sont succincts et peuvent être résumés ainsi : il est né à Coronel Pringles, en Argentine, en 1949 ; depuis 1967, il habite Buenos Aires, dans le quartier de Flores ; il a fait des études de droit et de lettres ; il exerce le métier de traducteur ; il va tous les jours au gymnase et son activité la plus constante est la lecture ; il est marié avec la poétesse Liliana Ponce et il a deux enfants, Tomás et Noemí.

Son œuvre, abondante et complexe, a un dénominateur commun : le mouvement permanent entre l'anecdote et la théorie. Il existe un jeu de continuité par lequel la première semble vouloir rattraper la seconde. Aira se réfère à son système d'écriture comme à une « fuite en avant », dans laquelle le roman s'autojustifie. Cela produit une sorte de sensation de dérive ou d'incertitude, car les normes de lecture ne cessent de se modifier, à supposer qu'elles soient jamais apparues clairement. Par ailleurs, dans chaque roman de Aira, on peut lire l'imminence d'une grande révélation qui fera que tout s'explique : la théorie apportera-t-elle un correctif à l'apparente frivolité de la trame, ou celle-ci apportera-t-elle quelque lumière à l'hermétisme de la théorie ? Le lecteur se verra de la sorte pris par le « continu » –notion centrale de l'œuvre de César Aira–, présent aussi bien au niveau structurel qu'au niveau discursif. Mais la continuité est également présente au niveau de la structure même des

romans. Cette forme d'écriture semble être une des causes de l'abondance de l'œuvre.

Le caractère théorique de cette œuvre se fonde en grande partie sur le passe-temps favori de César Aira, la philosophie. Il affirme qu'il a voulu transposer dans son œuvre celle de philosophes de toutes les époques et de tous les horizons, de Platon, Nietzsche et Leibniz à Deleuze ou Krishnamurti. Parmi ses livres de chevet, il cite le *Baghavad Gita* et *La pensée sauvage*, de Claude Lévi-Strauss. Son écrivain idéal est Raymond Roussel, et aussi le créateur multiforme Marcel Duchamp. Ainsi, Aira intègre dans ses textes des pensées différentes, et parfois antagoniques, comme c'est le cas pour les philosophies de Nietzsche et de Leibniz. A ce propos, Aira évoque sa tendance au « caméléonisme », qui le pousse à s'identifier à tout ce qu'il lit, à tout aimer. Ses romans font donc l'effet d'une mosaïque où s'entremêlent les éléments théoriques et les anecdotes racontées.

Si, à ce vaste panorama d'influences, on ajoute le flux continu de la production littéraire de Aira, on commence à entrevoir la complexité de son système. Il convient, avant de poursuivre, de présenter schématiquement l'œuvre de César Aira, afin de mettre en relief son hétérogénéité et sa multiplicité, et de préciser la visée de notre travail.

Nous présentons une liste des ouvrages de César Aira classés par maisons d'édition (sauf indication contraire, il s'agit de romans). Cette présentation se justifie par le fait que

les éditions des romans de César Aira coïncident grosso modo aux réseaux thématiques qu'ils contiennent. Par ailleurs, cette présentation permet de percevoir clairement la place qu'occupe notre corpus dans l'ensemble de l'œuvre de César Aira. Ces deux points seront expliqués par la suite.

**Achával Solo Editor**

- *Moreira* (1975)

**Editorial de Belgrano**

- *Ema, la cautiva* (1981)

**Centro Editor de América Latina**

- *La luz argentina* (1983)

**Ada Korn Editora**

- *El vestido rosa* (récit) - *Las ovejas* (1984)

**Javier Vergara**

- *Canto castrato* (1984)

- *Una novela china* (1987)

**Grupo Editor Latinoamericano**

- *Los fantasmas* (1990)

- *El bautismo* (1991)

- *La prueba* (1992)

**Emecé**

- *La liebre* (1991)

- *Embalse* (1992)

- *La guerra de los gimnasios* (1993)
- *Los misterios de Rosario* (1994)
- *La abeja* (1996)
- *El sueño* (1998)

### **Arcane 17**

- *Nouvelles impressions du Petit Maroc* (essai, bilingue) (1991)

### **Beatriz Viterbo**

- *Copi* (essai) (1991)
- *El llanto* (1992)
- *El volante* (1992)
- *Cómo me hice monja* (1993)
- *La costurera y el viento* (1994)
- *La fuente* (1994)
- *Los dos payasos* (1995)
- *El mensajero* (obra de teatro) (1996)
- *La serpiente* (1997)
- *Alejandra Pizarnik* (essai) (1998)
- *La trompeta de mimbre* (ensemble d'essais et de récits de fiction) (1998)

### **Anagrama**

- *Cecil Taylor* (récit) in *Buenos Aires* (récits de différents auteurs latino-américains, réunis par Juan Forn) (1992) (ce texte a également été publié dans *Cuadernos de Jazz*, 1993).

**Bajo la luna nueva**

- *Diario de la hepatitis* (1993)
- *Madre e hijo* (pièce de théâtre) (1993)

**Vanagloria**

- *El infinito* (1994)

**Mate**

- *Dante y Reina* (1997)

**Simurg**

- *Taxol* (précédé de *Duchamp en México* y *La Broma*) (1997)
- *Las curas milagrosas del Doctor Aira* (1998)

**Tusquets**

- *El Congreso de Literatura* (1997) (également publié par la Fundación Casa de las Letras “Mariano Picón Salas”, Universidad de los Andes, Venezuela, 1997)

**Mondadori**

- *La mendiga* (1998)

Soit 37 textes, sans compter une série d'articles publiés dans différentes revues, dont le détail apparaît dans la bibliographie de ce travail. Cette abondance nous a obligée à déterminer notre corpus selon un critère chronologique. Notre corpus comprend, donc, les œuvres de fiction publiées entre 1991 et 1993, soit les huit textes suivants (par ordre de publication : *La liebre*, *Embalse*, *La prueba*, *El llanto*, *El*

*volante, La guerra de los gimnasios, Cómo me hice monja* et *Los Misterios de Rosario*. Une exception à ce critère chronologique : les pages que nous consacrons à l'analyse du roman *Ema, la cautiva*. Nous nous expliquerons plus loin sur les raisons de cette exception.

Ces huit fictions seront étudiées dans les huit chapitres qui composent ce travail. C'est la complexité de l'œuvre de César Aira qui nous a fait choisir de consacrer un chapitre à chaque roman. En effet, ce nous semble être la seule façon d'aborder cette œuvre sans se perdre dans un labyrinthe sans issue. Le lecteur nous donnera peut-être raison.

Bien qu'il s'agisse d'un ensemble défini selon un critère chronologique, ces romans présentent des caractéristiques qui permettent d'établir des sous-groupes dans l'œuvre de Aira. Ainsi, *La liebre, Embalse, La guerra de los gimnasios* et *Los misterios de Rosario* constituent une unité que nous avons appelée « tétralogie du lièvre », car ces romans ont pour origine commune un rêve apocalyptique de Aira, dans lequel l'arrivée du « lièvre lébrigérien » marque la fin des temps. Dans ces quatre romans, édités par Emecé, le continu apparaît à travers des trames qui mettent en évidence, sous des formes diverses, un mouvement cyclique qui implique le retour à une situation initiale. « Chaos » et « confabulation » sont les termes clef de ces romans eschatologiques. *La liebre*, le premier roman de cette tétralogie, ne développe pas encore la thématique eschatologique. Dans ce roman, Aira établit la

généalogie de l'animal. Cependant, l'analyse structurale du roman fait apparaître une sorte de mouvement continu entre le texte principal et une série de récits imbriqués (mythes) qui y prolifèrent. Ce mouvement contient des éléments de la dynamique de la création et de la destruction de l'univers selon certaines cosmogonies. De l'analyse structurale de *La liebre* se dégage aussi l'idée du germe de la création littéraire. Cette idée apparaît déjà partiellement dans *Ema, la cautiva*, raison pour laquelle nous consacrons quelques pages, dans le premier chapitre, à l'analyse de ce roman.

Le rêve de Aira prend toute sa dimension textuelle dans *Embalse*. Dans ce roman apparaît la revendication du rôle de l'imagination comme moteur du mouvement continu entre fiction et réalité.

« Indifférence » est un autre des mots clef de l'œuvre de Aira. Les différentes acceptions du terme apparaissent toutes au long de l'œuvre, et en viennent à se confondre, dans certains cas. En effet, « indifférence » apparaît aussi bien au sens psychologique d'état affectif neutre qu'au sens métaphysique qui l'assimile au libre arbitre, et dont on pourrait donner comme synonyme le terme d'« indétermination ». L'indifférence apparaît donc étroitement liée à la notion de continu. Nous jouerons sur la polysémie de ce terme, et dans certains cas, nous parlerons même d'« in-différence ».



Le thème de l'indifférence est exposé dans deux romans que rien à première vue ne rapproche : *La guerra de los gimnasios* et *Ema, la cautiva*. Le premier présente certains traits du genre fantastique, mais se caractérise surtout par son exubérance imaginative, qui frôle parfois le délire. Le second s'inscrit dans une thématique argentine traditionnelle : la pampa, le gaucho et le XIX<sup>ème</sup> siècle. Cependant, ces deux romans ont certains éléments en commun, comme le fait que dans l'un et l'autre est décrite la trajectoire initiatique d'un personnage, dans laquelle le sexe joue un rôle prépondérant. De plus, ces deux romans opèrent une inversion des stéréotypes. C'est une raison supplémentaire pour laquelle *Ema, la cautiva* entre dans notre corpus, cette fois-ci comme partie importante du troisième chapitre.

L'autre sous-groupe se compose de *Cómo me hice monja*, *El volante* et *El llanto*, tous édités par Beatriz Viterbo. Dans ces fictions, le continu se manifeste à travers le phénomène que nous avons appelé « fable métatextuelle », c'est-à-dire l'écriture qui montre son propre processus. Dans ces ouvrages, il y a un narrateur personnel, qui présente des traits plus ou moins marqués de son créateur, ce qui détermine une gradation du ton autobiographique. Le narrateur de *Cómo me hice monja*, César Aira, raconte des réminiscences de son enfance. Dans chaque anecdote, on peut lire des éléments du rapport du narrateur à son monde imaginaire et à l'écriture. La narratrice

de *El volante* possède certains traits de son créateur et s'entête à savoir écrire et à récrire un roman qu'elle a lu. Son objectif est de nous faire comprendre, par l'absurde, quelque chose d'important pour nos vies. Dans *El llanto*, la fable métatextuelle acquiert une force dramatique. Son narrateur vit dans sa propre chair le processus de la création littéraire. À travers lui se produit l'amalgame entre l'objet terminé et son propre processus de création. L'épouse et les enfants de César Aira, présents dans d'autres fictions, font ici une apparition toute particulière, car elle crée une ambiguïté entre les niveaux de fiction et contribue à la dimension de la fable métatextuelle. À ce propos, il est nécessaire d'apporter une précision concernant les quelques éléments biographiques fournis au début de cette introduction : chacun d'entre eux joue un rôle important dans les textes.

Ces deux sous-groupes déterminent les deux grands axes de notre travail. Cependant, *Los misterios de Rosario* oscille entre ces deux sous-groupes. En effet, dans ce roman, on assiste également à l'exercice d'écriture en direct d'un narrateur qui apparaît comme un reflet de son créateur. En même temps, dans ce roman apparaît la dernière ombre du « lièvre lébrigérien » et sa trame est essentiellement eschatologique. C'est pourquoi la seconde partie commence par le chapitre qui lui est consacré. Quant à *La prueba*, c'est un ouvrage qui se trouve un peu à part dans notre nomenclature. Thématiquement, il n'appartient pas à la

tétralogie du lièvre, et il ne comprend pas d'éléments de fable métatextuelle. En ce qui concerne la maison d'édition, *La prueba* se trouve également à l'écart des deux sous-groupes que nous avons définis. Cependant, le problème central de ce roman est celui de l'usage des stéréotypes. Par ailleurs, on peut y voir l'influence de Roberto Arlt, également manifeste dans *Los misterios de Rosario* par le biais d'un rapport transtextuel avec l'essai de Aira intitulé « Arlt ». *La prueba* clôt la première partie de ce travail, après l'analyse de *La guerra de los gimnasios* et de *Ema, la cautiva*, et fait le lien avec l'influence de Arlt dans *Los misterios de Rosario*.

Nos outils sont essentiellement la poétique et la théorie littéraire. Notre panorama de références théoriques comprend des représentants de la critique textuelle, comme Tzvetan Todorov, Jean Ricardou et Gérard Genette, ou de la critique thématique, comme Gaston Bachelard. Toutefois, la vision que nous souhaitons donner de l'œuvre de César Aira sera enrichie par la présence, tout au long de ce travail, des philosophes, des ethnologues et des créateurs auxquels nous avons fait allusion plus haut, ou d'autres encore. La richesse narrative de César Aira sera éclairée par la mention des influences subies. Par ailleurs, concernant exclusivement la deuxième partie de ce travail, la présence évidente de la problématique de l'écriture en action rend pertinent le recours aux outils de la critique psychanalytique, en particulier à

travers les travaux de Didier Anzieu, de Jean Guillaumin et d'Anne Clancier.

Certaines des fictions de Aira qui n'entrent pas dans notre corpus seront abordées plus ou moins brièvement pour étayer certains points de notre analyse et mettre en relief la continuité (ou la discontinuité) de l'œuvre. Dans certains cas, il s'agira d'une simple allusion. Dans d'autres, nous citerons des fragments significatifs. C'est pourquoi il est nécessaire d'ébaucher un panorama général de l'œuvre et des ses réseaux thématiques.

Aira consacre un ensemble de romans à la thématique argentine traditionnelle : la pampa, les gauchos, la frontière indienne et en général tout le contexte historique de l'Argentine au XIX<sup>ème</sup> siècle. Son premier roman, *Moreira*, est construit autour de la figure légendaire de ce gaucho maléfique, en une version personnelle du roman *Juan Moreira*, d'Eduardo Gutiérrez, adapté au théâtre en 1884. *El bautismo*, *El vestido rosa*, *La liebre*, *Ema*, *la cautiva* et *El mensajero* traitent de différents aspects de cette même réalité spatio-temporelle.

*Las ovejas* et *El vestido rosa* ont été publiés dans un même volume. Le premier texte est appelé « roman », et le second reçoit l'appellation de « conte » (« cuento »), alors qu'il est presque deux fois plus long que le premier.

La trame de *El vestido rosa* tourne autour d'un objet insignifiant, une robe rose, qui passe entre les mains de différents personnages au cours d'un demi siècle. La structure du récit présente des similitudes avec celle des contes populaires, dans la mesure où on y retrouve certaines actions propres à ce genre, selon les analyses de Vladimir Propp : une situation initiale, l'éloignement d'un des personnages, la transgression d'un interdit et la présence d'un objet magique. Ce texte se caractérise aussi par une écriture poétique et raffinée. César Aira a dit de ce texte qu'il constituait une tentative de réécriture d'un conte de Guimaraes Rosa, et qu'il a fini par prendre en aversion son propre texte, en raison de l'élégance de son écriture.

Tout au long de ce travail, nous verrons que la revendication de la « mauvaise littérature » par Aira est une constante de son œuvre. Celle-ci se caractérise aussi par une lutte permanente pour proposer une nouvelle formulation de la littérature, à travers des thèmes et des procédés qui peuvent laisser le lecteur perplexe.

*Las ovejas*, bien qu'étant un roman, présente certains traits de la fable : les personnages sont des animaux qui accomplissent des actions humaines, et le texte s'achève sur un message de type idéologique. Le roman raconte comment, dans un village du nom de El Pensamiento, quelque part dans la pampa, un troupeau de brebis lutte pour survivre à la sécheresse. L'adaptation au milieu se traduit par un

bouleversement de leurs mœurs : elles cherchent leur nourriture la nuit et dorment le jour. Elles partagent cet espace désolé avec d'autres espèces survivantes : fourmis, mouches, et quelques oiseaux. Peu à peu, les autres espèces périssent et les brebis se retrouvent seules. Alors, elles commencent à avoir des hallucinations collectives. Au bout de onze visions, les brebis finissent par prendre la parole et se livrent à un discours philosophique sur la perception et la réalité. Il s'agit d'un véritable exposé d'idéalisme doctrinaire. Ce discours est une citation presque littérale d'un fragment de « Nouvelle réfutation du temps », de Jorge Luis Borges, texte qui est lui-même un montage de citations de Berkeley, Schopenhauer et Hume. Aira remplace simplement les noms des philosophes par ceux des brebis : Kitty (le personnage principal), Moussy et Cathy.

César Aira a sa propre définition du conte et du roman : « le conte, c'est ce qui s'est passé, le roman c'est ce qui se passe ». Nous reviendrons sur cette définition tout au long de ce travail. Retenons pour l'instant qu'à propos de *Las ovejas*, Aira déclare qu'il s'agit d'un véritable roman, puisqu'il retrace ce qui est en train de se passer, à savoir la présence de Borges en lui, sous forme d'exemple. Le terme d'« exemple » renvoie à celui d'*exemplum*, avec tout sons sens doctrinal et didactique, ce qui n'est pas sans rapport avec la fin du roman. À propos de Borges, il est curieux de constater que César Aira parle de « roman » pour évoquer l'influence de Borges sur lui, alors

qu'il s'agit d'un genre négligé par celui-ci. Par le paradoxe, Aira prend ses distances vis à vis de son maître.

On retrouvera des animaux comme personnages de la fiction dans l'insolite *Dante y Reina*, histoire d'amour surréaliste entre un chien et une mouche.

L'action de *El bautismo* a également lieu dans le village de El Pensamiento. Une nuit d'orage, le curé est appelé pour baptiser un nouveau né. Le curé refuse, parce que l'enfant est de sexe indéterminé. Vingt ans plus tard, également par une nuit d'orage, le prêtre rencontre un jeune homme doux et agréable – c'est l'enfant devenu adulte –, et ils ont une conversation fructueuse. Un passage clef de ce roman fera l'objet d'une analyse dans ce travail.

Dans *La luz argentina*, le personnage principal s'appelle à nouveau Kitty. Cete fois, il s'agit d'une jeune fille à l'aspect insignifiant, mariée à Reynaldo, un homme plus âgé qu'elle et apparemment supérieur à elle intellectuellement. Kitty est enceinte et souffre de manquer de temps pour lire tous les livres qu'elle voudrait. La trame du roman consiste dans la répétition de ses crises de catalepsie, chaque fois qu'il y a une panne d'électricité. Reynaldo tente d'intellectualiser et de rationaliser la situation, mais Kitty est de plus en plus en proie à la panique. L'absence de nœud dans l'intrigue suscite chez le lecteur un sentiment de perplexité. D'ailleurs, les romans postérieurs de Aira présenteront tous cette caractéristique : le lecteur ne sait pas où il va. Dans *El volante*

ou *La prueba*, les dénouements chaotiques servent de contrepoids à une trame amorphe. Dans *La luz argentina*, il n'y a pas de dénouement, mais seulement une éventuelle supposition de la part du lecteur : les crises de catalepsie, c'est-à-dire la seule chose qui se passe, paraissent devoir se répéter à l'infini. L'intervention du narrateur clôt le récit avec une série de considérations théoriques, assez confuses, à propos du roman comme genre.

L'action de *Los fantasmas* se déroule dans un immeuble d'habitation nouvellement construit, avant que les propriétaires ne viennent occuper les appartements. Raúl Viñas, le concierge, habite là avec sa famille, et ils s'apprêtent à fêter le jour de l'an. Le caractère plus qu'allusif du patronyme est un phénomène qui se produit dans d'autres romans, surtout dans *Los misterios de Rosario*, dont les personnages portent les noms de personnes réelles, de l'entourage de César Aira. Dans *Los fantasmas*, les personnages coexistent avec des fantômes, qui préparent eux aussi leur fête de fin d'année, à laquelle ils invitent La Patri, la belle-fille de Viñas. La condition mise à sa participation est qu'elle se jette du haut de la terrasse de l'immeuble. Le récit s'achève avec le suicide du personnage. César Aira explique que dans ce roman, il s'agit de traiter un *casus*, de façon presque scolastique : peut-on renoncer à la vie pour participer à une fête, ce qui est important est-il la chose la plus importante ?



Cette problématique est également le thème central de *La prueba*, roman dans lequel le stéréotype de la preuve d'amour est poussé à ses conséquences les plus extrêmes. Dans *Los fantasmas*, on trouve aussi d'autres motifs récurrents dans l'œuvre de Aira, comme « le sourire sérieux » ou « le vrai homme », qui seront abordés dans différentes parties de ce travail. Il y a aussi dans ce roman, une fois de plus, une théorisation de la littérature.

*Diario de la hepatitis* est le journal d'un convalescent, dans lequel celui-ci parle de son rapport à l'écriture, de ses goûts et de ses dégoûts en matière de littérature. Le ton autobiographique apparaît également dans la pièce de théâtre *Madre e hijo*, dans *El infinito* et dans *La costurera y el viento*. Dans cette dernière fiction, Aira se remémore des moments de son enfance à Pringles, et on retrouve le phénomène de la fable métatextuelle.

Les deux romans publiés par la maison d'édition Javier Vergara (*Una novela china* et *Canto Castrato*) peuvent être qualifiés d'excentriques car les espaces référentiels qui leur servent de cadre, respectivement la Chine et l'Europe, rompent avec le principe d'enracinement qui prévaut dans le reste de l'œuvre.

Dans *Una novela china*, Lu Hsin adopte une petite fille de quelques mois pour en faire un jour sa femme. Il s'agit d'une nouvelle dimension de l'amour, fondé sur la volonté. Il s'agit

également d'une preuve d'amour que le personnage s'impose à soi-même. Le prière d'insérer qualifie ce roman de « fable érotique », ce qui a dû causer quelque désillusion à plus d'un lecteur. Les dialogues entre Lu Hsin et Hin, sa fille adoptive, ont en commun avec les dialogues entre Kitty et Reynaldo, dans *La luz argentina*, l'apparente supériorité de l'homme mûr sur la femme enfant, supériorité qui est mise en question au cours du roman.

*Canto Castrato* raconte l'histoire de El Micchino, *divo* de l'opéra, qui décide d'interrompre sa carrière et se cache à Naples. Son imprésario, Herr Klette, part à sa recherche non seulement dans le but de le faire renoncer à sa décision mais aussi pour qu'il l'aide à raisonner sa fille Amanda, qui veut divorcer. El Micchino prend Amanda sous sa protection, et avec un groupe d'autres gens, ils entreprennent une tournée dans une série de capitales européennes, dont Vienne et Saint Pétersbourg. Dans cette dernière ville, les choses se compliquent, car les personnages se retrouvent au cœur d'une conspiration et Amanda est poursuivie par son mari maléfique. El Micchino, dont la caractéristique principale est l'indifférence, décide de passer à l'action : il délivre Amanda de son mari (en l'assassinant), et ils s'enfuient de Saint Pétersbourg. Finalement, El Micchino et Amanda se rendent à Rome pour obtenir du Pape l'autorisation de se marier.

## L'œuvre récente

### Les romans chaotiques

Le quartier de Flores sert de cadre à de nombreux romans de César Aira. Aira a situé dans son environnement quotidien des fictions qui se caractérisent par leur dénouement chaotique, dans lesquels surgissent des monstres cyborgs (des sortes de robots, mi-humains, mi-machines). À la placidité et au classicisme de son œuvre exotique s'oppose l'exubérance imaginative de ses romans de quartier : l'excentricité prend donc un aspect inhabituel. Dans notre corpus, deux romans appartiennent à cette catégorie : *La guerra de los gimnasios* et *La prueba*. Dans l'un comme dans l'autre, l'action se déroule dans le quartier de Flores, et le dénouement est extrêmement délirant.

Dans *La abeja*, un apiculteur a des problèmes avec la Direction Générale des Impôts parce qu'il n'a jamais payé les siens. Il fait appel à un comptable nommé Bataré, qui l'escroque. L'apiculteur enlève l'épouse du comptable, Amalia Skhoda, et réclame une rançon de cent mille dollars. À son tour, le comptable enlève la femme de l'apiculteur, et il lui propose un échange d'épouses. Au dénouement a lieu un complot politico-militaire qui a pour but d'introduire un virus capable d'effacer la mémoire de tous les ordinateurs, non seulement de la D. G. I., mais aussi de la Direction de l'Immigration. C'est ce qui explique la présence d'une foule de Chinois dans la ferme de l'apiculteur, qui appuient le complot.

Le virus produit un effet étrange sur les cadavres des reines, qui ressuscitent. Tous meurent piqués par elles, sauf Amalia Skhoda, qui se transforme en une sorte d'abeille géante.

*El sueño* est un roman en un seul chapitre et une sorte de prologue de deux pages. Ce dernier ne contient aucun élément de la trame et consiste en une théorisation sur la bonne utilisation du temps, qui sera fictionnalisée dans le reste du roman. Le temps du récit est concentré en une matinée de travail dans un kiosque à journaux du quartier de Flores. Mais dans ce court laps de temps s'accumule une grande quantité d'événements complexes. Les nonnes du couvent voisin préparent un complot et fabriquent des cyborgs, des sortes de bonnes sœurs robots. Par ailleurs, les nonnes ont enlevé Lidia, jeune mère célibataire, et son bébé. Mario, le jeune marchand de journaux, se lance à son aide, et de nombreuses surprises l'attendent dans les souterrains du couvent. Le dénouement est chaotique et consiste en un affrontement entre deux robots géants, Monjatrón et Dormilón.

Dans *El congreso de literatura*, un savant fou du nom de César Aira aspire à étendre sa domination sur l'ensemble du monde. Pour cela, il se livre à des expériences de clonage. Il participe à un congrès de littérature au Venezuela et décide de cloner un être parfait : l'écrivain Carlos Fuentes. Le dispositif dont il est l'inventeur, qu'il appelle « abeille », a pour mission de capturer une cellule de l'écrivain pour mener à bien le

clonage. Mais il se trompe et lui apporte un morceau de la cravate de soie bleue de Fuentes. De ce fait, la ville est envahie par une multitude de gigantesques vers bleus. Mais le savant réussit *in extremis* à sauver la situation en stoppant le processus de reproduction et en annihilant les vers bleus.

Dans *La mendiga*, l'absurde comme base formelle apparaît à nouveau. *El volante* est, à cet égard, paradigmatique. Dans *La mendiga*, il y a une confusion entre deux niveaux de fiction : une feuilleton de télévision et la fiction proprement dite. Le roman commence au moment où une mendicante est victime d'un accident dans la rue. Une ambulance vient la chercher. La personne qui la soigne est « la gynécologue qu'interprétait Cecilia Roth à la télévision ». À partir de ce moment s'établit un amalgame entre l'actrice Cecilia Roth et le personnage qu'elle interprète à la télévision. De la même façon, l'histoire de Rosa, la mendicante, oscille aussi entre le feuilleton de télévision et la fiction littéraire. Un autre personnage, compagnon de Cecilia Roth dans le feuilleton, raconte à celle-ci l'histoire (ou le scénario) de Rosa : son enfance dans le quartier de Flores, son départ pour Brelín, dans le grand Buenos Aires, et les circonstances tragiques qui la font revenir à Flores deux ans plus tard. Une erreur dans le scénario (« Brelín » pour « Berlin ») altère l'ensemble de la trame. Le récit de ce personnage culmine avec l'arrivée de Rosa à Flores. Ensuite, le roman continue et le dénouement voit les retrouvailles de Rosa avec son amour de jeunesse.

Aira a publié deux livres chez Simurg : *Taxol* et *Las curas milgrosas del doctor Aira*. Le premier comprend trois textes : celui qui donne son titre au volume, « Duchamp en México » et « La broma ». Il s'agit de trois épisodes racontés sur un ton autobiographique, et qui se rapportent à des faits de la vie quotidienne : une conversation avec un chauffeur de taxi, l'achat d'un livre d'art dans une ville étrangère et le fait d'être victime d'une plaisanterie lourde. Derrière les faits anodins, la force de la pensée fait surgir la monstruosité. *Las curas milagrosas del doctor Aira* est aussi un roman à la fin chaotique, dans lequel le personnage principal, un médecin du nom de César Aira, exerce des pouvoirs surnaturels sur des malades condamnés. Le pouvoir du docteur Aira réside dans le fait qu'il est capable de jouer avec les niveaux de réalité, de bouleverser ses composantes et de créer une autre réalité sous les yeux incrédules des autres personnages, qui le prennent pour un charlatan.

#### Les romans courts

Il s'agit des fictions publiées par Beatriz Viterbo, dont le trait commun est la brièveté et le caractère novateur des intrigues.

Le narrateur de *La serpiente* présente l'ouvrage comme un manuel d'aide aux personnes peu photogéniques. Ce narrateur, un psychologue du nom de César Aira, essaie d'expliquer son propos. On a à nouveau la présence de cyborgs et une ambiguïté entre les niveaux de fiction. Le

dénouement rappelle celui de *El llanto*, avec le triomphe de la « réalité » et l'apparition de Liliana et des enfants.

L'action de *La fuente* se déroule dans une île tropicale, ce qui en fait aussi un roman excentrique. L'eau douce provient d'une petite source située au sommet de l'île. Les habitants décident de se lancer dans une tâche absurde et irrationnelle : creuser une grande tranchée reliant la source à la mer, afin que l'eau de celle-ci se change en eau douce. Et ils y parviennent...

*Los dos payasos* est la description d'un numéro de cirque : un clown dicte à son compère une lettre d'amour pour sa fiancée, Beba, dans laquelle il lui dit qu'il lui envoie des saucisses et une bouteille d'alcool. Tout consiste dans l'équivoque créée autour des mots « beba » (le nom de la fiancée et le subjonctif du verbe « beber », « boire ») et « coma » (« virgule », et le subjonctif du verbe « comer », « manger »).

*La trompeta de mimbre* est une série de récits de fiction et/ou d'essais. La plupart d'entre eux est en rapport avec l'art et avec ses formes populaires, comme le cinéma ou la télévision.

Dans les essais intitulés *Copi* et *Alejandra Pizarnik*, Aira expose sa théorie de la littérature par le biais de l'étude d'autres auteurs. De même, *Nouvelles Impressions du petit Maroc* et l'entretien qui accompagne cet essai apportent des éléments précieux pour la compréhension de l'œuvre de César Aira.

Ce panorama ne prétend pas être exhaustif. Il a essentiellement pour but de mettre en perspective les recherches ici présentées.



## **PREMIÈRE PARTIE**

### **TRANSFORMATION DU MONDE ET CONTINU**

#### **I Systèmes d'inclusion, énigme y paradoxe dans *La liebre***

César Aira s'explique sur l'origine de *La liebre* dans un entretien avec Guillermo Saavedra. À propos de l'origine de *La liebre*, Aira offre un autre mythe, lorsqu'il raconte qu'un même rêve a donné naissance à deux romans.

“El tema me lo dio Rodolfo Fogwill, no en persona sino en un sueño. [...]. Soñé que íbamos caminando por la calle con nuestros hijos y Fogwill me iba diciendo: “Ahora se viene una cosa catastrófica, es el fin de todo. Ya están por lograr, por manipulación genética, un ejemplar de la liebre legibreriana.” Según Fogwill, en el sueño se trataba de una liebrequita cuyo territorio ecológico estaba constituido por la Patagonia, las Islas Malvinas y Siberia. Esos tres ámbitos geológicos no estaban relacionados todavía; pero logrando a través de la ingeniería genética la liebre



legibreriana, iban a quedar unidos; en consecuencia la Argentina iba a quedar anexada a la Unión Soviética. A partir de ese sueño escribí dos novelas. En *La liebre* propiamente dicha, hice una genealogía del animalito.”

Le second roman auquel Aira fait allusion est *Embalse*, dans lequel le contenu manifeste du rêve, c'est-à-dire le récit qu'en fait le sujet, se développe sous forme de roman.

Après cet entretien, Aira a écrit deux autres romans qui traitent de la thématique eschatologique. Dans *La guerra de los gimnasios*, il est encore question du « lièvre lébrigérien ». Dans *Los misterios de Rosario*, bien que le lièvre disparaisse sporadiquement, son message apocalyptique est toujours le centre de la fiction.

Pour revenir à l'origine de cette tétralogie, c'est à dire au rêve de César Aira, on voit qu'il n'est pas seulement question de la fin de toutes choses, mais du retour à une situation initiale. En effet, il s'agit de la continuité des territoires, conséquence de l'apparition du spécimen dont la généalogie est racontée dans *La liebre*. Le thème de la continuité des territoires fait allusion à la masse continentale qui existait avant la séparation en cinq continents : la Pangée. Le concept de cycle sera au centre de l'analyse de ce roman, et aussi de toute l'œuvre de Aira.

Voyons la trame de *La liebre*. Un naturaliste anglais, Clarke, arrive dans la pampa à la recherche d'un spécimen

rare : le « lièvre légibrerien ». Pour mener à bien sa quête, il demande son appui à Rosas. Celui-ci lui prête son cheval, lui octroie un guide – Gauna –, mais lui demande aussi d’emmener avec lui le jeune aquarelliste Carlos Alzaga Prior. Clarke et ses compagnons arrivent à la cour de Cafulcurá, chef des Huilliches, mais au cours de la chasse au lièvre, celui-ci disparaît en laissant son peuple plongé dans le chaos le plus total. Les trois aventuriers se lancent à la recherche du roi, mais en réalité, chacun a un intérêt personnel dans l’affaire : Gauna recherche sa demi-sœur pour lui réclamer un héritage, Carlos a l’espoir de retrouver sa bien-aimée, dont il a perdu la trace le jour même de la chasse, et Clarke semble poussé par la simple curiosité. Au cours de l’expédition, ils découvrent d’autres tribus, chacune avec ses légendes et ses mythes, chacune avec sa propre théorie sur la disparition de Cafulcurá. Après de nombreuses péripéties, y compris la guerre, ils arrivent à la Sierra de la Ventana, moment où la trame, qui à première vue semblait être une suite d’histoires sans lien entre elles, prend une forme logique lorsque toutes les vérités sont révélées. Le fameux lièvre ne fait jamais son apparition physique, mais il est présent tout au long du récit sous d’innombrables formes.

Un aspect extrêmement important du roman est constitué par l’existence d’une série de récits, auxquels sont donnés les noms de « mythe », « conte », « légende » et « fable », et qui sont assumés par un narrateur intradiégétique. Ces récits

fonctionnent comme un reflet du récit qui les contient. C'est pourquoi nous utiliserons la notion de *mise en abyme*. En effet, une étude détaillée de la structure de ces microrécits et de celle des récits principaux met en évidence une convergence de systèmes où la figure de l'énigme occupe une place prépondérante.

Ce type de configuration, une microstructure dans une autre structure qui la contient, est présente non seulement au niveau formel mais aussi au niveau thématique, puisqu'on trouve telle ou telle idée [tal idea ? ? ?] dans divers dialogues entre les personnages, mais mais aussi dans le discours du narrateur. Nous étudierons en détail la façon dont sont structurés aussi bien le récit principal que les micro-récits, et le jeu de miroirs qui s'établit entre eux. À partir de là, nous tenterons d'ébaucher un modèle qui mette en évidence l'existence d'une forme commune à tous.

Comme le dit Aira lui-même, *La liebre* est le récit fondateur, la genèse de la tétralogie. Aira dit s'être aussi inspiré de *La potière jalouse*, de Claude Lévi-Strauss, et de la préface de Guillermo Emilio Magrassi à la biographie de Calfucurá par Estanislao Zeballos. Au premier, il emprunte tout ce qui est en rapport avec les mythes d'origine et les conflits cosmiques qui débouchent sur la création du monde selon différentes cosmogonies indigènes du continent américain. Au second, les noms propres des personnages indiens du roman qui appartiennent à l'histoire argentine.

Une étude détaillée de ces récits mythiques révèle que tous obéissent à une structure commune, et de plus que cette structure commune régit également le fonctionnement du récit principal. Sur ce point de notre analyse, nous nous appuyerons sur les réflexions de Lucien Dällenbach et de Jean Ricardou sur la mise en abyme. Par ailleurs, une partie importante de ce chapitre consiste entonces en une analyse structurale des micro-récits et du récit principal à la lumière des travaux de Claude Lévi-Strauss.

La généalogie du lièvre n'est pas facile à appréhender, car il ne s'agit pas d'une image paradigmatique (comme une allégorie), mais d'un continu. Aira a élaboré une théorie du continu, qu'il évoque dans l'entretien déjà cité :

“En realidad, como diría un filósofo, ese es mi sistema. En el prólogo a la obra de Osvaldo apenas lo he esbozado. Allí decía que *El fiord* consigue sacar al sentido alegórico de su posición vertical, paradigmática, y extenderlo en un continuo en el que el sentido deja de ser él mismo y después vuelve a serlo, indefinidamente. [...] En Copi -como, por otras razones, en Osvaldo-, el continuo se percibe en que uno puede leer sin detenerse nunca a buscar un sentido, porque éste se desplaza indefinidamente hacia adelante. Esa sería, para mí, la utopía de la literatura, aquello que justificaría dedicarle la vida: que la literatura sea un continuo

donde entre todo, donde todo se ponga en la misma senda, incluso el sentido, incluso la alegoría que es lo más vertical de todo.”

Dans *La liebre*, on assiste à cet exercice de lecture. Le lièvre, au sens le plus réel, animal, implique ce mouvement en avant et dans le roman, on assiste à une vertigineuse fuite en avant. Dans ce chapitre, nous étudions les différentes formes de cette fuite en avant. Nous abordons également la problématique de la perception, des apories visuelles et de la miniature.

## **II Imagination, ambiguïté et connaissance dans *Embalse***

Nous avons dit précédemment que *Embalse* est le roman qui résume le rêve (ou le cauchemar) de Aira : l'apparition du lièvre lébrigérien et la disparition de l'Argentine. Dans le roman, le cauchemar est vécu par un jeune habitant de Buenos Aires qui part en vacances avec sa femme et leurs deux enfants dans la province de Córdoba, plus précisément dans un lieu appelé Embalse. Martín – c'est le nom du jeune homme – commence à remarquer autour de lui des choses étranges et rencontre parfois des personnages inquiétants, parmi lesquels il faut mentionner un vieux gaucho appelé Andrada, qui, curieusement, élabore tout un discours scientifique, le Professeur Halley, responsable de la

manipulation génétique qui donnera naissance au lièvre lébrigérien, un nain qui se livre à des manipulations on ne peut plus étranges sur des poules encore plus étranges, et finalement un personnage du nom de César Aira, écrivain dépravé, qui fait une apparition fugace au milieu du roman.

Par ailleurs, le personnage de Martín est doté d'une caractéristique très particulière, son pouvoir de rêverie. Ses fantaisies, de tout ordre, apparaissent tout au long du roman. En réalité, au fil de la lecture, on constate que les notions de « rêve », de « rêverie », de « rêve éveillé », de « fantaisie », de « fantasmagorie », d'« image », etc. apparaissent à de très nombreuses reprises, et souvent sans aucune distinction. La dernière notion de la série (celle d'image) pourrait être considérée comme le dénominateur commun de toutes les autres. L'intérêt du texte réside dans une grande mesure dans le fait que se trouve revendiqué le rôle de l'image ou de l'imaginaire dans un processus de connaissance caractérisé par l'ambiguïté. Nous examinerons cette problématique à la lumière de certains courants philosophiques, en l'occurrence essentiellement la pensée de Nietzsche.

Cette prégnance de l'imaginaire ne se manifeste pas seulement à travers les fantasmagories du personnage, mais aussi par la présence de la bande dessinée. C'est pourquoi nous consacrerons une partie de ce chapitre à l'analyse des fantaisies rapportées et des bandes dessinées mentionnées.

L'écriture de *Embalse* présente un intérêt particulier en raison de la focalisation du récit et de la présence d'un narrateur flottant entre l'omniscience et la focalisation interne. Ce type de focalisation concerne le personnage de Martín, étant donné que l'histoire nous parvient à travers sa perception. Cela engendre une certaine ambiguïté quant à l'origine des événements : ou ils sont du domaine de la fiction ou ils sont le produit de l'imagination du personnage principal. Dans ces conditions, les rapports entre le narrateur et le personnage principal sont de la première importance.

Une autre particularité de ce roman est l'apparition d'un personnage appelé César Aira. C'est la première fois que cela se produit dans un roman de notre auteur. Par la suite, l'écriture de César Aira s'attachera au thème de l'illusion autobiographique, que nous étudierons dans les chapitres consacrés à *Cómo me hice monja*, *El llanto*, et *El Volante*. En effet, dans toutes ces fictions, on assiste sous une forme ou une autre à l'irruption de l'auteur réel dans son œuvre. Comme nous le verrons, c'est le processus même de création qui est mis en lumière par ce procédé. Dans *Embalse*, la narration n'est pas, comme dans les autres fictions mentionnées, à la première personne. Cependant, l'apparition fugace d'un personnage qui porte le même prénom et le même nom que l'auteur, d'une part, et d'autre part l'omniprésence de l'imaginaire, confèrent à ce roman une place centrale dans l'étude de la genèse de la fiction. *Embalse* est d'une certaine

façon précurseur de cette problématique, qui prendra toutes sa force dans les fictions postérieures.

Le thème de la mutation et de la monstruosité, également présent dans d'autres romans, apparaît comme étant l'image de la création littéraire. La rêverie poétique de Bachelard, qui exalte le beau, cède le pas, dans l'œuvre de Aira, à la rêverie monstrueuse, ferment de renouvellement.

*Embalse* apparaît comme le résultat d'un exercice d'innovation, et la présence de l'auteur au milieu de la fiction fonctionne parfaitement pour illustrer tous les problèmes liés à cette innovation. *Embalse* est aussi une œuvre qui tente de mettre au centre de la scène la source dont elle est issue : l'imagination créatrice. C'est elle, en fin de compte, qui se trouve glorifiée dans ces pages, et son triomphe a pour conséquence de reléguer dans le domaine de l'incertain la véritable connaissance, la réalité, et tous les paramètres qui servent à l'établir.

### **III Indetermination et indifférence: *La guerra de los gimnasios* et *Ema, la cautiva***

#### A. *La guerra de los gimnasios* ou la guerre contre les stéréotypes

L'action de *La guerra de los gimnasios* se déroule de nos jours à Buenos Aires, plus précisément dans le quartier de Flores. C'est là que se trouve le gymnase qui sert de cadre à la



plus grande partie du récit. Ce gymnase est fréquenté par Ferdie Calvino, jeune acteur de feuilletons télévisés, dans un but très précis : transformer son corps de façon à susciter « la peur chez les hommes et le désir chez les femmes » (p.9). Quand Ferdie s'inscrit au gymnase Chin Fú, son propriétaire, qui s'appelle également Chin Fú, est engagé dans une guerre contre un autre gymnase du quartier, le gymnase Hokkama. La petite phrase de Ferdie fera l'objet de quelques distorsions de la part de l'ennemi, ce qui aura des conséquences néfastes sur la réputation du jeune homme et donnera lieu à une guerre excentrique dont le sens semble s'éclairer à la fin, dans un dénouement délirant.

Le roman a des traits du roman d'apprentissage et de la fable. Nous étudierons aussi la présence d'éléments de la littérature fantastique et leur fonctionnement particulier dans cette fiction. Finalement, nous verrons que la polysémie du mot « indifférence » prend toute sa valeur, car elle est le fondement de la morale finale révélée par Chin-Fú.

#### B. Captivité heureuse, liberté e « in-différence » : *Ema, la cautiva*

*Ema, la cautiva* se construit autour d'une figure légendaire de la littérature argentine : la femme blanche qui vit prisonnière des indiens et que l'on oblige à être leur concubine. Ce thème était la mode au XIX<sup>ème</sup> siècle. Il faut

mentionner en particulier Esteban Echeverría, dont le poème *La cautiva* a influencé les écrivains postérieurs.

Le roman commence par l'image d'une caravane de charrettes chargées de proscrits, s'avançant dans la pampa vers le fort frontalier de Pringles (la ville natale de Aira). Le chef de l'expédition est le général Lavalle, personnage important de l'histoire argentine, adversaire de Rosas lors du conflit entre unitaires y fédéraux. Il est accompagné par un ingénieur français du nom de Duval, qui est chargé d'une tâche mystérieuse. Parmi les prisonniers se trouve un nombre important de femmes avec des enfants en bas âge. Le premier chapitre est remarquable pour le caractère cru et grotesque des faits et des personnages. Ensuite il y a une rupture nette et on raconte l'histoire d'une des femmes qui se trouvent dans la caravane, Ema. Cette histoire de captive va largement à l'encontre du stéréotype diffusé par la littérature du XIX<sup>ème</sup> siècle, de même que le roman brise les stéréotypes de l'indien sauvage ou de l'espace de la pampa opposé à la civilisation, et même de la liberté opposée à la captivité. Ce chapitre s'attache à mettre en évidence ces ruptures et l'usage que fait Aira de tous les stéréotypes propres à la littérature « gauchesque ».

#### **IV Heurs et malheurs des stéréotypes dans *La prueba***

Le roman développe un topos de la littérature sentimentale dont l'origine remonte au conte populaire : la preuve d'amour. En effet, rappelons que dans la typologie des

actions propres à ce genre, Propp distingue un type particulier de « tâche ardue » qui a pour conséquence la conquête de la bien-aimée et en dernier ressort le mariage. Ce thème, dans l'histoire de la littérature, a généralement été traité sous la forme de la prouesse. À l'époque contemporaine, on sait que la preuve d'amour est devenue un cliché, qui peut prendre la forme d'une bague en diamants, et dont la culmination est le serment de fidélité prononcé devant un autel. En tout cas, qu'il s'agisse de la tête du dragon ou de la bague, il s'agit de trouver un paramètre (objet et/ou action) servant à mesurer quelque chose qui jusqu'à présent échappait à toute mesure : l'amour. Ce qui est certain, c'est que lorsqu'il s'agit de chercher un paramètre pour mesurer l'incommensurable, on peut aller très loin. C'est ce que tente César Aira dans ce roman où le cliché de « l'amour qui déplace les montagnes » est porté à ses conséquences extrêmes. Ce rôle est dévolu à deux jeunes filles punk qui décident de donner une preuve d'amour à une troisième jeune fille, la candide Marcia, en déclenchant une tuerie dans un supermarché.

Le roman se construit aussi en référence à l'œuvre de Roberto Arlt. En effet, la preuve d'amour comme topique sentimental est une constante de la littérature de Arlt. Nous nous appuyerons essentiellement sur deux textes de Arlt dont la problématique tourne autour de ce topique : le récit *El jorobadito* et la pièce de théâtre *Prueba de amor*. Nous verrons dans ce chapitre la façon dont les motifs de Arlt cèdent le pas

au monde informe des romans de Aira. Nous ferons usage dans cette étude des systèmes de Nietzsche et de Deleuze.



## **DEUXIÈME PARTIE**

### **DE LA FICTIONNALISATION DE LA THÉORIE À LA FABLE MÉTATEXTUELLE**

#### ***I Los misterios de Rosario : un jeu expressionniste entre autoréférence et intertextualité***

En 1991, César Aira prononce une conférence sur Roberto Arlt à l'Université de Rosario, publiée par la suite dans *Paradoxa*, revue du « Grupo de Estudios de Teoría y Crítica Literaria » de la Facultad de Humanidades de l'Université de Rosario, dirigé par Alberto Giordano. À partir de cette conférence naît chez Aira l'idée d'écrire un roman, qui deviendra *Los Misterios de Rosario*.

Le roman présente une particularité : tous les personnages sont des personnes réelles, des amis de César Aira, membre du groupe d'études mentionné plus haut. C'est également le cas d'Alberto Giordano, qui devient le personnage principal du roman. Les autres noms de personnages, comme Analía (ex femme d'Alberto Giordano dans la réalité), Sandra, Adriana, Marcela (les propriétaires de la maison d'édition Beatriz Viterbo dans la réalité), Sergio Cueto et Darío, sont ceux de

personnes réelles que nous avons pu rencontrer lors d'un voyage à Rosario en octobre 1998. Le seul personnage du roman qui n'est pas construit à partir d'une personne réelle est Ricardo Rincón Fox.

L'article publié dans la revue *Paradoxa* s'intitule simplement « Arlt ». César Aira y ébauche certaines orientations pour la lecture de l'œuvre de Arlt autour d'une définition de l'esthétique expressionniste, qu'il transcrira ensuite dans son roman. Il s'agira donc, dans ce chapitre, de mettre en évidence le fonctionnement des mécanismes de cette esthétique expressionniste. Nous montrerons aussi que l'article « Arlt » fonctionne comme une ébauche théorique du roman. Cette conception du roman nous pousse à élaborer notre analyse autour de deux axes : l'axe intertextuel et l'axe autoréférentiel. Dans certains cas, la figure de Arlt servira de point de rencontre entre ces deux axes. D'une part, le roman se construit à travers l'autoréférence à un essai littéraire consacré à cet auteur. D'autre part, le roman contient des références intertextuelles à son œuvre, en particulier au récit *El Jorobadito*. Par exemple, à la façon de Arlt, Aira a recours à d'autres modes de création artistique, qui s'intègrent dans ce tableau expressionniste : la bande dessinée, le cinéma, le roman feuilleton et le roman de science fiction. On trouve aussi dans ce roman, comme dans d'autres romans de César Aira, la trace d'auteurs comme Jules Verne et Marcel Duchamp.

Une autre particularité du roman consiste dans le fait que le narrateur nous fait participer à l'élaboration de celui-ci en commentant ses décisions d'écriture, ce qui nous rapproche de la notion de fable métatextuelle. En effet, l'esthétique expressionniste, telle qu'elle est exposée dans le roman et dans l'article « Arlt », sert à poser les bases formelles de la fable métatextuelle, qui sera l'axe de notre analyse pour le reste de notre deuxième partie. Dans ce chapitre, nous verrons comment s'intègrent toutes ces notions qui impliquent un démembrement du texte, mais qui finissent aussi par lui donner sa cohésion.

## **II *Cómo me hice monja* ou la fable de la création littéraire**

Le terme fable recouvre différents sens qui peuvent être regroupés autour de trois grands axes : l'organisation du récit, le récit à base d'imagination et le mensonge. Cette ampleur de sens est sans doute due au fait que toutes ces acceptions ont pour origine étymologique un sens également englobant : la racine indo-européenne du terme, *bha*, signifie « parler ». Le terme de fable apparaît plutôt comme une « nébuleuse originaire » à partir de laquelle se sont formés peu à peu différents types de fiction ». La fable, dans toute son ampleur, apparaît comme un synonyme de l'imagination créatrice. C'est cette acception du terme qui nous intéresse, et plus précisément les traces de sa naissance au sein de la fiction.

Lorsque sont mis en évidence les mécanismes selon lesquels une fable raconte sa propre création, deux récits parallèles coexistent et il se crée entre eux un type de relation transtextuelle, et plus particulièrement métatextuelle. Nous utilisons ce terme en nous appuyant sur la définition de Ricardou, reprise par Bernard Magné : la métatextualité est le principe selon lequel une fiction représente sa propre écriture. Un récit racontant la naissance de cette imagination génératrice de fable, de ce processus créatif, serait une fable de la fable ou fable métatextuelle. Dans l'œuvre de Aira, la dimension de la fable comme imagination créatrice se manifeste de différentes façons, qui vont de la *mise en abyme* ou les récits interpolés, comme dans *La liebre*, jusqu'à la construction d'un personnage, comme c'est le cas de Martín dans *Embalse*, de Marcia dans *La prueba* ou d'Alberto Giordano dans *Los misterios de Rosario*. Dans les chapitres suivants, nous verrons d'autres formes de manifestation de la fable métatextuelle.

*Cómo me hice monja*, comme l'indique son titre, relate un processus de conversion que nous avons appelé une fable de la création littéraire. Dans ce cas, nous prenons le terme « fable » au sens s'enchaînement de faits chronologiques dont le résultat final, l'état de bonne sœur, semble assimilable à celui d'écrivain.

Le récit est à la première personne, et le narrateur parle de soi comme de quelqu'un de sexe féminin, alors que les autres

personnages se réfèrent à lui comme à quelqu'un de sexe masculin. Ce narrateur raconte certaines péripéties de sa vie à partir du moment où son père l'emmène manger de la glace pour la première fois. Par ailleurs, ce narrateur porte le nom de l'auteur, César Aira, et possède une imagination débordante, trait récurrent chez les personnages de notre auteur.

Dès la première phrase du texte, il se crée une ambiguïté quant à l'origine de la fiction : « Mi historia, la historia de “cómo me hice monja”, comenzó muy temprano en mi vida [...]. » (p.7) En effet, on ne sait pas très bien s'il s'agit d'une fantaisie du narrateur ou si celui-ci va nous raconter un épisode de sa vie. Cela rend encore plus ténue la frontière entre les différents niveaux de fiction. Ce phénomène apparaît dans d'autres œuvres de Aira.

La psychanalyse s'est parfois attaquée à l'explication du processus de création littéraire. Didier Anzieu, dans *Le corps de l'œuvre*, distingue cinq étapes dans le processus créateur. Nous montrerons comment ces cinq étapes peuvent être discernées dans *Cómo me hice monja*.

*Cómo me hice monja* est un texte essentiel dans l'œuvre de Aira. Le ton autobiographique, le rôle prépondérant de la peur, de la souffrance physique, de l'angoisse de l'enfance, donnent à ces pages une grande force. Tout cela fait de ce texte une fable de la naissance de l'écrivain dans laquelle non seulement est racontée la naissance de sa vocation, mais où apparaît le



germe de beaucoup de ses motifs et de ses techniques d'écriture.

### **III *El volante* ou la littérature manquée**

Cette fiction commence comme la rédaction d'un tract publicitaire, destiné aux habitants du quartier de Flores. La rédactrice du tract, et narratrice, s'appelle Norma Traversini, et son but est de persuader le lecteur de s'inscrire dans l'atelier d'« expression actorale » qu'elle dirige.

Son désir de s'expliquer et de nous convaincre de l'utilité des gestes va finir par transformer le tract en cette fiction que nous lisons. Pour s'expliquer, la narratrice décide de nous raconter l'argument d'un roman qui, lui semble-t-il, illustre parfaitement le problème qu'elle veut illustrer. C'est dire qu'à travers la lecture de cette fiction, nous assistons à l'exercice de réécriture d'une autre fiction. Au fur et à mesure de la rédaction, la narratrice nous fait part de ses échecs et opte pour d'autres modes d'écriture. Cette nouvelle forme de la fable métatextuelle est d'autant plus paradoxale qu'elle est produite à travers un effet hypertextuel, selon la typologie de Genette. En effet, il s'agit d'un hypotexte (le roman récrit) qui se trouve inséré dans un hypertexte (*El volante*). Nous utilisons le terme « effet » pour nous référer à une sorte de simulacre transtextuel, étant donné que ce roman n'existe pas.

Nous aurons à nouveau recours aux analyses de Didier Anzieu pour étudier certaines étapes du processus créateur.

*El volante* est peut-être la fiction de Aira où le paradoxe est poussé à un tel point que le texte semble frôler l'absurde.

Il est certain que toute fiction semble receler un secret que le lecteur est appelé à découvrir. L'œuvre de Aira se caractérise dans une grande mesure par le fait que ce secret semble se déplacer vers l'avant à une vitesse telle que le lecteur ne l'atteint jamais. Le cas de *La liebre*, on l'a vu, est exemplaire. Cette sensation de fuite en avant du secret est encore plus flagrante dans *El volante*. La sensation de dérive, d'incompréhension et d'échec qui se dégage de cette fiction est en rapport avec l'idée que César Aira se fait de l'innovation.

#### **IV La fable métatextuelle dans *El llanto***

César Aira utilise fréquemment le terme « fable » comme s'il s'agissait du passage de la réalité à la fiction, c'est-à-dire d'un processus mental, qu'il qualifie de continu. Il affirme que le roman est toujours « roman du roman » et qu'il existe « une continuité entre le roman écrit et le fait de l'écrire ». C'est cette continuité qui contient la dimension métatextuelle de la fable. Il s'agit d'un mode de représentation paradoxal où se produit une fusion de termes qui, logiquement, devraient être en relation de cause à effet. Autrement dit, nous nous trouvons devant l'objet créé, lequel, simultanément, nous montre comment il a été créé. Il ne s'agit donc pas de réflexion entre

deux textes, mais d'un texte réfractaire, comme l'écrit Claude Abastado :

Il peut [l'auteur], à cette fin [expliciter et justifier ses règles d'écriture], utiliser les rituels des préfaces ou bien inclure la glose dans le message. Le texte s'offre alors à la fois comme le résultat d'une opération d'écriture et comme la description de cette opération. Il se donne à lire en désignant les clefs de la lecture. Il indique le projet dont il est l'accomplissement. Au lieu de réfléchir son sens dans la transparence d'un autre discours (le commentaire), il le réfracte : non plus miroir, mais glace sans tain.

*El llanto* est particulièrement intéressant pour l'étude de la fable métatextuelle dans ce dernier sens, car on y trouve un phénomène de condensation de cette fable dans les quatorze premières pages du livre, qui feront l'objet d'un examen approfondi.

La trame peut se résumer ainsi : un homme insomniaque se dispose à raconter le pourquoi et le comment de son divorce. Le narrateur bénéficie d'une bourse pour passer un an en Pologne dans le cadre d'un échange d'écrivains. À son retour en Argentine, il reprend la vie conjugale avec Claudia. Il découvre que sa femme a un amant, un Japonais du nom de Isso Hokkama. L'amant de sa femme assassine le premier

ministre (argentin !). Claudia abandonne le narrateur et tombe enceinte des œuvres de Issa. Ils partent pour le Japon, où Claudia met au monde des quintuplés. À la fin de ce récit, on retrouve le narrateur dans sa déambulation nocturne. À première vue, rien de plus simple qu'un personnage qui raconte un événement important de sa vie. Mais il existe un récit sous-jacent beaucoup plus complexe.

Les quatorze premières pages sont une sorte de prélude. On n'y trouve aucun indice sur ce que sera la trame ni sur l'identité du narrateur, qui décrit, à la première personne, ses états d'âme à un moment précis. Une première lecture évoque simplement un récit en *flash back*, sur un ton autobiographique, et passablement hermétique. Ce n'est qu'à la fin du récit que le lecteur remarque une série de discordances. Alors surgit l'idée de l'existence de deux fictions, dont la seconde serait une fantasmagorie du narrateur. À ce point, il ne s'agit pas encore du phénomène de réfraction du texte, puisqu'il s'agit d'une imbrication de récits. Mais dans les pages où est décrite la gestation de ce récit, il y a bien ce phénomène de réfraction décrit par Abastado.

À partir de l'étude de ces pages, nous ébauchons une théorisation du processus de création littéraire. Nous appuyant sur les travaux d'Anne Clancier, nous montrons comment ce processus s'inscrit dans le corps même du narrateur.



## **Conclusion**

Toute l'œuvre de César Aira est marquée par la continuité et la transformation. La fin du monde comme retour à une situation initiale implique que l'on a fait table rase de tout acquis et de toute certitude pour ainsi ouvrir la voie à l'innovation. Dans cette perspective, la typologie du personnage « aérien » correspond aux impératifs de l'innovation. Rêveur, inadapté à son environnement, en conflit permanent avec son corps et avec ses sentiments, le personnage « aérien » déambule dans la fiction selon une trajectoire initiatique marquée par des inquiétudes humaines archétypales : la relation avec ses géniteurs, l'amour et la recherche de sa propre identité. La particularité des trajectoires initiatiques des personnages de Aira est que le chemin à parcourir n'est pas fixe. La réalité est totalement discréditée et les termes de la recherche sont variables. La philosophie, comme chemin initiatique vers la connaissance, apparaît dans l'œuvre de Aira comme une équation sans constantes.

Les contours des mondes fictionnels de César Aira sont donc mouvants. L'indétermination est leur caractéristique essentielle. Celle-ci se manifeste à travers la transmutation des valeurs, les jeux de perspective, l'inversion des stéréotypes, et l'extrême confusion qui en résulte. Tout cela s'inscrit dans la dynamique du continu, du mouvement général de transformation du monde.

L'indétermination et la confusion affectent la fiction dans ses aspects structurels. C'est ainsi que surgissent des niveaux de fiction aux limites imprécises. L'absurde et le paradoxe occupent bien souvent le devant de la scène. C'est en particulier le cas lorsque le caractère rêveur des personnages est source d'ambiguïté. Ou lorsque les récits imbriqués finissent par contenir le récit principal. L'oralité, caractéristique essentielle de la plupart de ces micro-récits, leur confère un rôle prépondérant dans la thématique de la genèse de la fiction et du processus d'écriture, car elle les situe à un état antérieur à celui de l'écriture. C'est là une autre forme de retour à une situation initiale. De plus, les structures de ces récits interpolés – en particulier ceux que l'on trouve dans *La liebre* – mettent en évidence le chaos propre à ce mouvement cyclique.

La littérature de César Aira est une littérature du procédé. Cet aspect se manifeste à travers le jeu incessant entre la théorie et l'anecdote qui, à travers le continu, finit par produire une fictionnalisation de la théorie. Le procédé est également mis en évidence par la fable métatextuelle, qui laisse entrevoir la genèse de la fiction. Le recours au *ready-made*, à l'écriture automatique et à la fuite en avant s'inscrit aussi dans cette logique. La fuite en avant permet l'expérimentation sur les concepts. Le « lièvre » et « l'amour » seront les principaux objets de cette expérimentation. Le « lièvre » est le meilleur exemple de la fuite en avant et de

l'équation sans constantes, évoquée plus haut. Mais s'il y avait une constante, ce serait « l'amour ». En effet, tout au long de l'œuvre de Aira, on assiste à un effort d'appréhension de ce concept par la théorisation et la mesure de ses effets, jusqu'à parvenir à l'inversion du concept, c'est-à-dire à l'indifférence. Si bien que la méthode de la fuite en avant s'applique aussi à la constante de « l'amour ».

Dans leur vertigineuse fuite en avant, le « lièvre » et « l'amour » sont tous les deux victimes du continu et finissent peut-être par s'amalgamer dans la figure de la Vierge-Monstre qu'est l'Inspiration. En effet, dans l'œuvre de Aira, l'inspiration poétique est régie par la confusion et l'indétermination. La peur apparaît comme le seul générateur du processus de création. Le rapport du sujet à son propre corps est imprégné d'images de démembrement et de dispersion, ce qui l'inscrit parfaitement dans le contexte chaotique du monde environnant. Si, dans le processus de création, aussi bien le sujet que son environnement vivent dans l'indétermination, il faut s'attendre à ce que l'objet créé laisse peu de prise à la certitude. C'est ainsi qu'est l'œuvre de César Aira : mystérieuse et insaisissable.

Il peut paraître étrange de souligner une telle complexité dans une œuvre qui semble encenser la frivolité. En réalité, ce que l'œuvre de Aira exalte plus que tout, c'est la liberté : être libre pour ne pas correspondre à ce qu'on attend de vous, que l'on appelle cela « littérature engagée » ou tout simplement

« bonne » ou « mauvaise » littérature ; être libre pour élaborer une littérature manquée et pour édifier un autre monde en se fondant sur d'autres normes, ou en faisant fi de toutes normes. Être libre comme un enfant. La fin du monde, le grand recommencement, ne peuvent être atteints que par le recours à l'enfance. Si les enfants ont une présence discrète dans l'œuvre de Aira, il est indubitable que le rôle de l'enfance, comme éternelle mise en question du monde, est central dans cette œuvre, ainsi que le reconnaît Aira lui-même.

Car si la transformation du monde implique le retour à une situation initiale, elle implique aussi un recommencement à partir de rien, un recommencement qui se fait dans le présent, un présent qui bouge beaucoup. Et s'il y a une chose qui est ancrée dans le présent et qui vous ancre dans le présent, cette chose est un enfant. Ces romans où les personnages sont souvent des jeunes gens ou des enfants, où les situations sont rocambolesques, où l'imaginaire prend la forme de géants qui s'envolent dans le ciel, de robots qui livrent des batailles insolites ou de vers à soie géants issus du clonage qui envahissent le pays, ce sont des romans pour des enfants-adultes ou pour des adultes-enfants. J'ai attendu les dernières lignes de la conclusion de ma thèse pour aborder mon expérience personnelle en tant que mère et son rapport avec ma recherche, même si ce rapport a été souligné par Aira lui-même. Ce qu'il faut retenir est qu'il s'agit d'un autre pacte



de lecture, aussi paradoxal que celui qui se fonde sur l'indifférence. Celui-ci se fonde sur le continu lui-même, car la lecture de Aira fait constamment appel à notre capacité à naviguer entre la fausse complexité de notre esprit adulte et la non moins fausse simplicité de ce qui peut rester en nous de notre enfance.