

UNIVERSITÉ PARIS 8 - VINCENNES-ST-DENIS

ÉCOLE DOCTORALE PRATIQUES ET THÉORIES DU
SENS

DOCTORAT ÉTUDES HISPANIQUES

LAURA CORONA MARTÍNEZ

FELISBERTO HERNÁNDEZ : DE L'AVANT-GARDE EXCENTRIQUE À
LA FICTION FARFELUE. LE CHOIX DE LA DÉRISION ET DU
BURLESQUE

Thèse dirigée par M. le Professeur Julio PREMAT

Soutenue le 4 novembre 2014

JURY :

Mme le Professeur Norah DEI CAS (Université Lille III)

Mme le Professeur María A. SEMILLA DURAN (Université Lyon II)

M. le Professeur Hervé LE CORRE (Université Paris III)

M. le Professeur José GARCIA-ROMEU (Université de Toulon)

M. le Professeur Julio PREMAT (Université Paris VIII)

REMERCIEMENTS

Je voudrais avant tout remercier chaleureusement mon directeur de recherche, Julio Premat, pour son accompagnement intellectuel et son soutien autant amical qu'infatigable. Je remercie également Elena Pérez de Medina, professeur à l'Université de Buenos Aires, qui m'a vraiment « initiée » à l'œuvre de Felisberto Hernández et qui a marqué mon approche de cet auteur de façon décisive. Enfin, je tiens à exprimer ma reconnaissance envers Norah Dei Cas, qui a écouté avec patience et bienveillance les brefs commentaires de lecture que j'ai pu partager avec elle.

Je suis aussi très reconnaissante pour les encouragements et pour l'aide que m'ont apportés de nombreux amis et collègues : Cécile Chapon, Gersende Camenen, Élise Lanoë et Pierre Nevoux, Alexandra Milleville, Mariana Di Cío, Javier Borrero, Élodie Blestel, Yansi Pérez et Jorge Briosso, Nina Gerassi-Navarro, Marcela Baccarelli Bures, María Laura Carpineta, Pauline Sain, Yann Chapotel, Florencia Amorena et Bénédicte Torres. Ce travail n'aurait pas été possible sans leur soutien sans faille.

En outre — soyez fantaisistes, irresponsables, ne craignez pas la bêtise et la bouffonnerie.

Witold Gombrowicz, « Mon conseil avant de mourir? »

Introduction

INTRODUCTION GÉNÉRALE

Felisberto Hernández (Uruguay, 1902-1964) est actuellement une figure littéraire célébrée et un certain consensus s'est formé autour de son œuvre. Ses créations ont survécu à leur auteur jusqu'à acquérir une véritable compréhension : mise à part la reconnaissance de « Felisberto¹ » par ses pairs, comme Cortázar, Calvino, Supervielle ou Onetti, son écriture a longtemps semblé difficilement abordable. Elle apparaissait même pour certains de « mauvaise facture » et le projet littéraire qui la sous-tend, peu intelligible². Considéré parfois comme un excentrique et presque comme un marginal, il intègre aujourd'hui la famille des expatriés littéraires que les nouveaux canons interprétatifs, apparus après le déclin du structuralisme, s'attachent à exalter³.

En réalité, nous ne nous éloignerons pas de ces tendances, mais nous nous y rattacherons consciemment, même si par moment nous les considérons comme tout aussi stéréotypées que celles qui les ont précédées ou qui leur succéderont. En tant que lecteurs, nous sommes influencés par l'esprit de notre temps et nous sommes aussi les victimes de ses illusions, même si, dans le cas de Felisberto, notre regard

¹ Nous utilisons ici la dénomination intimiste de l'auteur que la critique a instituée depuis longtemps. Elle est d'ailleurs en adéquation avec notre lecture de Felisberto en tant qu'artiste qui cherche à être dépourvu de grande autorité, « affaibli » (*cf.* la troisième partie de ce travail, « Carte de minorité »).

² Dans les archives de Roger Caillois, on peut lire : « J'ai montré le conte de F. Hernández à Victoria, à Bianco, à d'autres. J'ai toujours recueilli les échos d'une vive et parfois enthousiaste approbation, surtout pour le fond (la forme a parfois paru maladroite). » (Archives Roger Caillois, Bibliothèque Municipale de Vichy, lettre à Jules Supervielle datée de 1945 ; cité par Jean-Philippe Barnabé, *Felisberto Hernández : Une poétique de l'inachèvement*, thèse de Doctorat sous la direction de Claude Fell, Université Paris III - Sorbonne-Nouvelle, 1997, Tome II, p. 354).

³ Nous faisons ici allusion aux divers courants qui, dans les études littéraires, prennent appui sur certaines interrogations communes, telles que la crise de la représentation (« aux deux sens, esthétique et politique), la critique de la pensée essentialiste et totalisante, la mise en question de la « profondeur » de l'œuvre artistique (sens, unité, idée) », ou encore le décentrement du sujet (*cf.* J. Angermüller, « Qu'est-ce que le poststructuralisme français ? », in *Langage et société* 2/ 2007 (n° 120), p. 17-34 ; URL : www.cairn.info/revue-langage-et-societe-2007-2-page-17.htm. DOI : [10.3917/lis.120.0017](https://doi.org/10.3917/lis.120.0017), ressource consultable en ligne).

contemporain lui a rendu justice en le reconnaissant comme auteur. Toutefois, le fait que des paradigmes changeants dominent le champ théorique et établissent des modèles de lecture, n'enlève aucun mérite à l'intérêt que suscitent certaines œuvres ; dans le cas de la production hernandienne, bien au contraire, le culte semble avoir compensé un manque.

Aujourd'hui, Felisberto semble plus actuel que nombre de ses contemporains avant-gardistes les plus notoires, plus radical et original que ceux-là mêmes qui ont donné le ton de l'expérimentation dans la littérature latino-américaine, dont les expériences nous semblent très « datées ». Mais pour contribuer aux travaux existants sur la question, il est nécessaire d'approfondir au-delà de certains accords élémentaires, que ce soit pour réexaminer des aspects déjà traités de l'œuvre, ou pour considérer des interrogations ou des désaccords qui persistent et tâcher d'offrir une nouvelle réponse.

Par exemple, certaines attitudes ont notamment perduré dans les approches de l'œuvre de Felisberto, comme un désintérêt plus ou moins évident pour ses premiers écrits publiés, antérieurs à ce qui est connu comme sa littérature « de la mémoire⁴ ». Pourquoi lit-on moins les textes des années 1920 et 1930 et quelle relation cela peut-il avoir avec les appréciations sur les particularités « avant-gardistes » de Felisberto durant cette période ? Et, de manière générale, qu'est-ce qui fait que l'on préfère très souvent certains textes à d'autres dans l'ensemble de son œuvre et que, de ce fait, l'étude se limite parfois à un segment de sa production ? Ou encore d'autres interrogations qui surgissent de façon récurrente dans la critique : comment définir l'extrême singularité du registre de la fiction hernandienne, pour éviter de reproduire le dilemme, sans doute un peu manichéen, qui consiste à se demander si elle possède, oui ou non, un caractère « fantastique » ? Et surtout, comment ne pas tomber dans les pièges métalittéraires que Felisberto lui-même a semés dans son œuvre en décrivant son concept personnel de la narration et laisser de côté la construction abstraite du récit, pour analyser en profondeur d'autres dimensions de

⁴ Nous nous référons ici aux récits longs *Por los tiempos de Clemente Colling*, *El caballo perdido* et *Tierras de la memoria*, qui traitent d'un passé autobiographique, tous composés entre 1942 et 1944 approximativement (Felisberto a travaillé sur le dernier jusqu'à la fin de sa vie).

sa création⁵ ?

En effet, le problème narratif a été un axe capital des lectures spécialisées, car le texte hernandien est étranger aux formes les plus traditionnelles de la structure diégétique, bien que, en réalité, cet aspect puisse faire oublier que ces œuvres sont plutôt rétives à la classification générique. Il est vrai sans doute que l'acte de « raconter » apparaît dans ses textes, même si ce récit revient à ne raconter presque rien ou s'il s'agit toujours d'une narration évasive. Dès lors, on ne peut pas nier qu'il reste en même temps des éléments qui identifient la narration comme telle et qui méritent également un traitement approprié. En ce sens, considérant les ambiances et les personnages créés dans ses fictions, on affirme habituellement que Felisberto est un auteur original, inventif, mais en quoi consiste au juste cette originalité, cette capacité imaginative ? Est-il possible d'identifier ses mécanismes productifs et d'expliquer ses prédilections fantaisistes et humoristiques, son exubérance créatrice ?

Ces problèmes ont été énoncés, mais en revanche, ils n'ont pas tous été pleinement développés et peuvent encore l'être sous un angle nouveau.

Pour approfondir certains aspects, tels que les origines de la narration « anti-narrative », les sources et les matériaux originaux des récits (personnages, anecdotes, péripéties, mécanismes du comique et association inventive), ou le curieux registre quelque peu « irréel » des histoires hernandiennes —qui frôlent souvent le fantastique outré ou le grotesque, sans se détacher pour autant du quotidien le plus ordinaire—, nous nous centrerons ici sur une révision des premiers ouvrages, et surtout des deux premiers, *Fulano de tal* (Untel, 1925) et *Libro sin tapas* (*Livre sans couverture*, 1929). Nous les considérerons comme une véritable initiation et un laboratoire qui permet de comprendre l'écriture de Felisberto. Toutefois, le fait d'octroyer un rôle prépondérant à ces publications n'a rencontré de vrais partisans que récemment, dans la mesure où cette production précoce a été en grande partie

⁵ Le thème de la narration a été amplement traité par des critiques comme Ana María Barrenechea, Norah Dei Cas, Jaime Alazraki, Jean-Philippe Barnabé, Elena Pérez de Medina ou Gustavo Lespada, entre autres. Globalement, on peut dire qu'aucun spécialiste n'a pu contourner l'analyse du modèle narratif hétérodoxe que met en pratique Felisberto, car c'est l'une des caractéristiques principales de sa littérature.

considérée comme secondaire⁶. Nous essayerons donc de prouver comment les valeurs esthétiques qui se manifestent dans la production précoce de Felisberto constituent des fondements de l'écriture et préfigurent toutes les expériences qui viennent par la suite, même si ces dernières ont l'air d'être les effets d'une démarche diversifiée, parfois éloignée en apparence des débuts littéraires. En tout cas, il n'est pas possible selon nous de comprendre ce que produit Felisberto dans ses narrations les plus connues (qui commencent dans les années 1940) sans examiner une série d'expérimentations variées qui se développent dans les deux décennies précédentes, pas plus que d'établir avec certitude les racines de la posture qui nourrit toutes ses décisions sur l'art. En particulier, dans ces premières années, Felisberto définit un positionnement soustractif ou négatif face aux concepts intellectuels forts comme l'auteur et l'œuvre, en soutenant pour sa littérature ce que nous pouvons considérer comme d'authentiques contre-valeurs esthétiques. C'est le cas de l'extrême « creux » du contenu de ses textes —l'impression flagrante de leur manque de « sujet⁷»— et du profil subtilement « bas » quand il adopte sa voix littéraire face à l'exhibition de la maîtrise ou de l'habileté artistique. En outre, de ces axiomes dépendront toujours le ton, les recherches et les matériaux de sa littérature.

Il nous semble ainsi essentiel d'offrir des éléments de lecture qui relancent les relations entre la production des débuts et le reste de l'œuvre, en soulignant leur unité. Mais l'importance des premiers ouvrages semble avoir été estompée au profit d'une organisation de l'œuvre en périodes qui, en définitive, a contribué pendant longtemps à diminuer l'intérêt pour ces écrits. Avant tout, il est donc question

⁶ Un développement complet de ce problème se trouve dans la section qui suit ainsi que dans le premier chapitre de ce travail. La discussion sur les interprétations héritées ou récurrentes des premiers textes hernandiens nous permettra d'explorer ce qui est impliqué dans l'absence d'intérêt pour ces ouvrages.

⁷ Jaime Alazraki décrit ainsi le récit flou, « invertébré », de Felisberto : « una libertad que (...) se niega a un ángulo más o menos definible para perderse en los vericuetos de su propio trazado, [una] tendencia a frustrar o desdibujar los argumentos, [una] impresión de relato caprichosamente cortado y arbitrariamente armado, (...) esa sensación de relato descosido. (...) Esa unidad de tema que se expresa en una unidad de forma pareciera estar ausente de los cuentos de Felisberto. En rigor, *más que de unidad de tema de lo que carecen es de unidad de argumento y, en muchos casos, de argumento, a secas.* » (J. Alazraki, « Contar como se sueña: Relectura de Felisberto Hernández », in A. Rama y R. Di Prisco (dir.), *Escritura – Revista de Crítica y Teoría Literaria VII, 13-14*, Caracas, enero-diciembre, 1982, p. 38-39 (numéro spécial consacré à Felisberto Hernández, sous la direction d'Ángel Rama ; nous soulignons).

d'examiner l'image d'ensemble de la production hernandienne dont nous avons héritée.

1. *Le problème de la périodisation*

Pour offrir un panorama clair sur lequel puisse se découper le parcours que nous proposons ici, il faut remarquer que la production hernandienne a été habituellement divisée en trois « étapes » singulières, c'est-à-dire en trois périodes d'écriture différenciées dans le temps par des modalités du texte apparemment dominantes, inhérentes à chacune d'elles. Cette division, établie par Ángel Rama dans les années 1960, distingue d'abord une première étape, celle des années 1920 et 1930, qui inclut les livres *Fulano de tal*, *Libro sin tapas*, *La cara de Ana*, *La envenenada* et une constellation d'autres textes brefs édités dans diverses publications mineures, qui s'étend jusqu'en 1942. Cet ensemble, considéré comme particulièrement hétérogène, a reçu une dénomination qui a survécu à la classification originale : on parle aujourd'hui des « premières inventions » pour évoquer tous les premiers textes hernandiens⁸. À partir de là, un deuxième mouvement d'écriture prend forme entre 1942 et 1944, avec les récits longs pleinement appuyés sur la remémoration de l'enfance de l'auteur : *Por los tiempos de Clemente Colling*, *El caballo perdido* et *Tierras de la memoria* (ce dernier a été publié de façon posthume, mais écrit vers 1944). Enfin, de 1944 à 1964, on établit la troisième et dernière étape, qui se caractérise par l'abandon du texte de la mémoire et l'adoption d'un paradigme centré sur la nouvelle « imaginative », en particulier celle du « cas » insolite : le volume *Nadie encendía las lámparas* (1947) en serait l'archétype. D'autres textes moins brefs que ces nouvelles, comme les récits longs *Las Hortensias* (1949) et *La casa inundada* (1960) et puis d'autres fictions assez reconnues comme « El cocodrilo » et « Lucrecia » (vers 1950), participent aussi ostensiblement du même esprit. Cependant, un grand nombre de textes de cette période finale, que ce soit parce qu'ils ne font pas partie d'un recueil

⁸ Nous reviendrons, dans la première partie de ce travail, sur la catégorie de « l'invention », pour examiner ce qu'elle révèle sur la lecture qui la fonde.

ou parce qu'ils n'ont jamais été publiés, manuscrits ou variantes d'autres textes, rentrent également dans une catégorie à part qui répète celle des débuts : ils seront tous compilés sous la rubrique « dernières inventions⁹ ».

En parallèle, cette séparation clairement définie permet d'identifier trois séries de textes : les inventions (premières), les œuvres singularisées par leur titre et leur modalité narrative (textes de la mémoire et recueils de nouvelles) et, de nouveau, les inventions (dernières). Face à des pratiques et à des genres apparemment définissables, on regroupe donc, sous une catégorie protéiforme, tout ce qui précède et succède aux récits longs et aux nouvelles les plus reconnues, comme s'il s'agissait plutôt de se débarrasser de la diversité de leur contenu et de leurs qualités singulières. Une lecture rapide de cette position classificatrice laisse donc apercevoir certains paramètres d'organisation de l'œuvre : d'une part, la postulation *générique* fondée sur la pratique de types reconnaissables et dominants, appliquée à l'axe diachronique ; d'autre part, l'impossibilité d'ordonner de la même façon un autre ensemble de productions. Nous avons ainsi une distinction entre des textes avec une désignation propre, basée sur leurs caractéristiques particulières, et des « inventions », étiquette globale et indistincte désignant une variété de formes, un ensemble non homogène et résistant à la typification¹⁰.

Néanmoins, ces dénominations ne doivent pas nous conduire à les prendre pour des réalités : parmi les « inventions » on compte des livres entiers, publiés comme tels, et pas seulement de purs fragments. La périodisation tripartite suppose

⁹ Sous cette étiquette, on rassemble des textes aussi hétérogènes et parfois éloignés dans le temps qu'« Úrsula », « El árbol de mamá », « El pájaro asustado », « En gira con Yamandú Rodríguez », « Manos equivocadas », « Mur », « Mi primer concierto en Montevideo », « Una mañana de viento », « Buenos días (Viaje a Farmi) », « La casa amarilla », des fragments et des manuscrits comme « Tal vez un movimiento », pour ne citer que quelques-uns. On y inclut des écrits posthumes, comme *Diario del sinvergüenza*, et d'autres textes détachés ou des versions différentes d'œuvres plus connues (par exemple, les brouillons successifs de *Tierras de la memoria*). Curieusement, parmi les *dernières inventions* nous trouvons des variations des textes des années 1920 et 1930, et même quelques fragments et récits de cette époque qui ne furent jamais publiés, ce qui vient rompre la logique temporelle induite.

¹⁰ Une attitude similaire transparaît vis-à-vis des « dernières inventions » qui, comme un écho de cette première subdivision, englobent tout ce qui ne peut être enfermé dans une forme régulière, une typologie bien démarquée. Il s'agit encore une fois de fragments « à la pièce », qui possèdent un aspect hétéroclite et peut-être malaisé ou difficile à aborder. Pour employer une expression de Felisberto lui-même, une telle attitude ne fait que réaffirmer la tendance selon laquelle, dans l'ensemble des *inventions*, il faut séparer et accumuler « *lo otro* » (« tout le reste »).

une vision indirectement *hiérarchique* et *évolutive* quant aux procédés et aux produits de l'écriture, qui postule des types de textes et des étapes centrales, comme l'illustre bien cette façon de reléguer les « inventions » à un statut secondaire, *marginalia* de l'œuvre. Cependant, de quelque manière que l'on classifie, selon des pratiques génériques ou selon des périodes qui ne sont que l'écho de ces pratiques, on distingue là des formes majeures et mineures chez un auteur qui a plutôt cultivé délibérément une littérature *mineure*¹¹ —approche qui, par conséquent, trahit la tendance naturelle de l'écriture. Par ailleurs, en se concentrant sur la régularité de ces modèles, on porte atteinte et on dénature l'attitude nomade, le caractère expérimental et le *polymorphisme* narratif souvent remarqués comme des traits caractéristiques de la littérature de Felisberto.

De manière générale, il ne nous paraît pas adéquat de souligner un caractère linéaire dans une création qui se détache volontairement de toute linéarité, dont la caractéristique saillante est qu'elle se plaît et flâne dans l'ouverture des formes. En ce sens, il est nécessaire de rappeler que l'espace de la fiction, chez Felisberto Hernández, est l'objet d'une continuelle exploration et d'une rupture des limites, et que le caractère fluide de ses expérimentations contrarie toute tentative de figer son écriture dans des paradigmes faciles et d'évolution simple. Cela implique donc que toute affirmation sur les genres (bien qu'ils soient toujours chez lui *sui generis*, bien entendu) devrait s'en tenir à des assertions plus restreintes. De même, il ne faut pas perdre de vue que l'idée d'une prédominance consécutive de formes d'écriture est aussi discutable. Norah Dei Cas a bien prouvé l'empreinte de la structure musicale « multidimensionnelle » qui fonde la modulation interne de l'œuvre de Felisberto, où différents éléments de la composition textuelle se répètent, créent des échos et des juxtapositions à plusieurs degrés de signification¹². Cela revient à donner une image unitaire de cette création. Pour sa part, Jean-Philippe Barnabé, en reprenant ce

¹¹ Nous n'employons pas ici le terme « mineur » au sens introduit par Gilles Deleuze et Félix Guattari (très connoté sur le plan de la langue et de la « géopolitique » de la littérature) mais de façon plutôt générale pour signaler les types de production littéraire que nous ne pouvons pas assimiler aux formes artistiques les plus prestigieuses : pratique des genres moins valorisés, productions brèves par opposition aux longues, comique face au sérieux, registre populaire face au registre savant ou érudit.

¹² N. Dei Cas, *Felisberto Hernández, musique et littérature*, Paris, Indigo & Côté Femmes, 1998.

même modèle, affirme en outre que l'œuvre hernandienne s'apparente plutôt au « déploiement d'une sorte de grand Texte à la fois unitaire et extensible, à une succession de réécritures partielles et provisoires, plus qu'à une évolution faite d'expérimentations contrastées » et remarque qu'il est difficile d'y trouver une « séparation en compartiments étanches¹³ ». Cependant, ce n'est pas la position dominante de la critique et même parfois, lorsqu'il y a une tentative d'intégration, elle est plus accomplie sur le plan de la formulation abstraite, et se reflète peu dans l'approche concrète des textes¹⁴.

Ainsi, un nombre significatif d'auteurs a semblé disqualifier directement ou indirectement cette période d'écriture et lui opposer la « supériorité » des récits de la mémoire et des nouvelles. Nous devons dire que jusqu'à assez récemment, mis à part les cas déjà cités et jusqu'à la publication d'un travail de Julio Prieto sur Macedonio Fernández et Felisberto Hernández (*Desencuadernados...*, 2002)¹⁵ et d'un autre de Reinaldo Laddaga (*Literaturas indigentes y placeres bajos...*, 2000)¹⁶, la littérature

¹³ De même cet auteur note que la pratique d'écriture de Felisberto « valorise la notion de passage, de transformation insensible, sinon de fusion » (cf. J-P. Barnabé, *op. cit.*, p. 8). Bien qu'il conçoive les récits de la mémoire comme la partie la plus pertinente de l'œuvre hernandienne et comme le centre de sa lecture, il précise qu'il s'agit d'une prédilection personnelle. Ce positionnement ne l'empêche pas d'étudier la première période d'écriture de Felisberto et ne le conduit pas non plus à la nier ou à la décrier. Dans les chapitres 3 et 4, cependant, nous présentons une divergence de critère par rapport à l'interprétation que cet auteur offre sur les premiers textes hernandiens.

¹⁴ Comme exemple de l'ambiguïté qui ne cesse de s'imposer sur ce thème, il suffit de lire cet extrait d'un article de Gustavo Lespada, publié en 2004 : « En una tesis reciente se descarta la consideración de tres etapas en la obra de Felisberto, por considerarla 'arbitraria e insatisfactoria', sosteniendo que la idea de 'evolución' que esta división sugiere 'dista de ser evidente' [Il s'agit ici d'un commentaire sur l'ouvrage de Julio Prieto, *Desencuadernados*, daté de 2002, qui correspond à sa thèse soutenue en 2000]. Aunque estoy de acuerdo en poner bajo sospecha toda forma de clasificación, creo que esta distinción en tres períodos ha sido plenamente justificada por Ángel Rama y surge de las propiedades intrínsecas de los textos en cuestión (...) creo que existe una marcada progresión respecto de aquellos primeros textos compilados por la Editorial Arca como « Primeras Inventiones ». Lo que sí comparto con este trabajo es el interés por esa producción iniciática del escritor en la que pueden rastrearse muchos de los rasgos distintivos de su prosa ». Comme on peut en juger par le fragment cité, l'intérêt que semble éveiller la première étape ne parvient pas à mettre en doute la « progression » induite par la proposition-même de périodisation. Cf. G. Lespada, « Felisberto o el uso del no-saber. Sobre el vanguardismo de las *Primeras Inventiones* de Felisberto Hernández (1925-1931) », in *Everba*, spring 2004 (sans page) ; ressource électronique : http://everba.eter.org/spring04/felisberto_gustavo.html, disponible en ligne.

¹⁵ J. Prieto, *Desencuadernados. Vanguardias ex-céntricas en el Río de la Plata. Macedonio Fernández y Felisberto Hernández*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2002.

¹⁶ R. Laddaga, *Literaturas indigentes y placeres bajos. Felisberto Hernández, Virgilio Piñera, Juan Rodolfo Wilcock*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2000.

initiale de Felisberto n'avait pas été un objet d'étude véritablement pertinent. Pour donner un exemple de ce que nous venons d'affirmer, entre 1982 et 1990, seule une auteure —Enriqueta Morillas—, a consacré un article complet aux premières publications¹⁷.

Sans doute, étant donné que Felisberto Hernández a été un auteur déconcertant, difficile à lire et à situer pendant longtemps, il convient d'accepter que la trace qui a permis de pénétrer dans son univers scriptural soit celle de la répétition. En ce sens, *Nadie encendía las lámparas* (1947) a été l'une des œuvres les plus étudiées, grâce à un certain degré de régularité dans la forme narrative qui peut se déceler en analysant l'ensemble. Bien que cette œuvre constitue une expérience extrêmement novatrice (et beaucoup plus « irrégulière » et variée qu'elle ne le paraît), elle permet de formuler de nombreuses clés de lecture homogènes. Elle a été un pivot des approches critiques, grâce à une série de traits plus permanents ou plus stables que ceux d'autres textes : une matrice de narrateur, des structures lâches pour construire la ligne diégétique et les dénouements, des modèles récurrents de personnages et de péripéties. De même, les textes dits de la mémoire occupent une place centrale dans les analyses, car ils permettent de se livrer à une étude plus immédiatement productive, étant donné qu'ils possèdent une pluralité d'attributs en commun. Une proposition littéraire cohérente y est rendue plus évidente qui, de plus, se laisse saisir dans une forme plus étendue. Face à l'aspect de miscellanées qui envahit l'espace des « inventions », de tels systèmes d'une relative régularité offrent une homogénéité de perspectives plus confortable pour les critiques. Mais malgré cela, c'est encore une contradiction que de sous-estimer un ensemble de textes parce que ce sont des écrits « irréguliers », bizarres ou étranges, chez un auteur dont l'attrait singulier consiste précisément à *être étrange*.

La périodisation traditionnelle de l'œuvre hernandienne montre dès lors la présence de critères sélectifs surimposés, qui privilégient deux typologies textuelles

¹⁷ E. Morillas, « Las primeras invenciones de Felisberto Hernández », in *Revista Escritura – Revista de Crítica y Teoría Literaria VII*, 13-14, op. cit., p. 259-279. (Cf. aussi N. Ulla, « Primeras invenciones de Felisberto Hernández », *Identidad rioplatense, 1930: La escritura coloquial* (Borges, Arlt, Hernández, Onetti), Buenos Aires, Torres Agüero Editor, 1990, p. 159-212).

amples dans lesquelles s'est exercé l'auteur, en mettant de côté tout ce qui n'y rentre pas. La manière de présenter et d'aborder l'ensemble est au service d'un découpage qui se perpétue facilement¹⁸. Et bien que ce problème soit inhérent à toute périodisation, il est pour nous crucial de revenir dessus, car il projette une division qui peut entraver la compréhension du système d'écriture de Felisberto comme un tout cohérent.

Sans doute, comme il existe des travaux qui ne répondent pas à ce canon, nous offrons ici une version stéréotypée de cette tendance, mais l'attitude contraire est bien loin d'établir un consensus. Il est donc nécessaire non seulement de déclarer ou d'affirmer l'unité de l'œuvre, mais aussi de contribuer à récupérer les premières productions et à se détacher de ces présupposés limitatifs. Une telle attention promet de nouvelles perspectives de lecture.

Ce qui nous intéresse dès lors, c'est de passer outre les restrictions que le modèle nous a imposées : aller au-delà du schéma hiérarchique ou évolutif, le déconstruire pour apprécier autrement l'ensemble et ses relations internes, revoir les éléments fondateurs et leur déclinaison dans le tout. Nous voulons aussi, parallèlement, récupérer les « premières inventions » et même les revendiquer comme une littérature pleinement significative. Et ainsi, mettre en évidence les liens qui les unissent avec toutes les autres formes présentes dans l'œuvre de Felisberto.

L'indigence matérielle des livres initiaux (présentés sous forme de plaquettes, éditions littéralement pauvres) et la prééminence de la carrière musicale de Felisberto

¹⁸ Même si le problème de la périodisation provient dans une large mesure de l'organisation de l'œuvre en vue de sa publication (nous nous référons à l'édition première), il demeure comme un acte qui influence les lectures. Par exemple, la distinction hiérarchique se reflète aussi dans la classification de la version française. Bien qu'elle ne reproduise pas la catégorie de « l'invention », elle regroupe les textes selon leurs formes prédominantes ; elle met sous la rubrique *formes brèves* les « inclassables » inventions, et relègue même à la fin du livre les premiers ouvrages de Felisberto. Cela est explicité quand Gabriel Saad établit les règles de présentation de cette édition : « On remarquera, d'ailleurs, que je n'ai pas suivi l'ordre chronologique. J'ai préféré grouper les œuvres de Felisberto Hernández par affinités poétiques, en trois sections : récits, où prime le travail de la mémoire ; nouvelles, souvent fantastiques ou bizarres ; formes brèves, où le travail de Felisberto semble avoir condensé la richesse de son imagination. Par leur originalité, *Journal de l'impudent* et *Fausse explication de mes nouvelles* ont mérité une place à part. » (G. Saad, « Présentation », in F. Hernández, *Œuvres complètes*, Paris, Seuil, 1997, p. 21, traduction de Laure Guille-Bataillon et Gabriel Saad).

pour la même période¹⁹, semblent justifier sur le plan biographique la mise à l'écart de cette littérature et inversement l'idée induite de maturité (valeur très peu hernandienne, sans doute), dans la forme progressive des étapes. Paradoxalement, le désintérêt vis-à-vis de cette période de production n'a pas empêché que l'on se serve de ces compositions (en particulier des textes à peine plus « longs » des années 1930, *La cara de Ana* et *La envenenada*), pour examiner le positionnement esthétique général de Felisberto, ce qui rend plus prégnants les pièges de la périodisation. Mais cela est encore plus intéressant pour nous, car cet usage révèle un moment dense de réflexion sur des matériaux et des procédés et sur une conception de l'écriture qui ne peuvent pas être sous-estimés²⁰. Un exemple de cet emploi fréquent se trouve dans les récits « La cara de Ana », « La envenenada », « El taxi » (partie du texte qui s'intitule « Filosofía de gángster »), « El vapor » ou « El convento », dont les analyses partielles ont été employées en ce sens par divers critiques. Il est donc un peu contradictoire, finalement, de chercher des arguments dans le « Salon des Refusés » et de faire des textes de simples réservoirs de passages utiles pour illustrer le fonctionnement d'autres textes. Cela impliquerait que ces écrits ne sont pas lus pour eux-mêmes²¹.

¹⁹ Pour une approche de ce type, cf. José Pedro Díaz, « Más allá de la memoria », in *Revista Escritura*, *op. cit.*, p. 5-30.

²⁰ Sur la dimension métalittéraire qui se développe dans les « premières inventions », nous nous étendrons plus en détail dans le Chapitre 4 de ce travail.

²¹ Un cas intéressant de l'interprétation « évolutive » (et aussi des usages des textes de la première époque pour justifier le programme esthétique de Felisberto) se trouve dans la monographie de Jorge Panesi *Felisberto Hernández* (1993), qui, par-delà l'excellence de son analyse, offre une vision de type *bildungsroman*. Selon lui, Felisberto trouverait, en concevant *Por los tiempos de Colling*, sa formule créative personnelle : être « original donde es más difícil serlo: en las cosas comunes ». La citation clé, cependant, correspond à un texte des années 1930, « El Fray ». Ainsi, le geste critique construit les débuts originaux de Felisberto dans la littérature de la mémoire, et réitère un certain discrédit pour la première production, en la considérant encore comme pas suffisamment « personnelle ». Cf. J. Panesi, *Felisberto Hernández*, Rosario, Beatriz Viterbo, 1993, p. 67-112.

2. Être illisible ou les « beginnings »

“¿Usted entiende, Doctor, esas cosas que escribe Felisberto?”

(question posée par l'écrivain Yamandú Rodríguez au Doctor Cáceres, ami de Felisberto Hernández)²²

Disqualifier directement ou indirectement la partie la plus hétérodoxe de la création d'un auteur si peu orthodoxe que Felisberto nous a conduit à examiner, au contraire, ce malaise occasionné par la lecture des premiers textes. L'indifférence voire la gêne ou la tendance à la dévalorisation qui ont marqué la critique pendant des années ne sont-elles pas les indicateurs d'une difficulté à saisir ou à accepter ce que ces textes énoncent d'une façon provocante ? Le philosophe Vaz Ferreira, ami de Felisberto et destinataire de l'une de ses œuvres, le laisse entendre dès le moment de la publication, en assumant l'étrangeté que sous-entend le fait d'être sensible au premier livre de Felisberto, *Fulano de tal (Untel)* : «Tal vez no haya en el mundo diez personas a las que les resulte interesante y yo me considero una de las diez²³». Notre hypothèse est donc que l'illisibilité de ces textes mérite une analyse spécifique, comme un phénomène en soi²⁴.

En parlant des ces écrits, on n'a pas cessé de souligner la mauvaise qualité des éditions et l'exigüité de leur matériel : leur brièveté est réellement flagrante. José Pedro Díaz étend aux quatre premiers ouvrages, parus entre 1925 et 1931 (*Fulano de*

²² «...así se franqueaba [el escritor Yamandú Rodríguez] con el Doctor Cáceres», in J. P. Díaz, *op. cit.*, p. 11 (tiré de Yamandú Rodríguez, *Selección de cuentos*, Montevideo, Ed. Colección de Clásicos Uruguayos, 1966, Tomo I, p. xxv)

²³ Cité par N. Giraldi Dei Cas, *Felisberto Hernández: Del creador al hombre*, Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental, 1975, p. 47 (Extrait du journal “El Ideal” de Montevideo, numéro du 14 février 1929).

²⁴ Le concept d'« illisibilité » s'applique à la difficulté créée par l'œuvre artistique qui provoque, en le cherchant délibérément, une forme de rejet, de malaise ou d'incompréhension chez le récepteur. Cette visée est caractéristique de l'art d'avant-garde par ses « disruptions » face aux attentes du goût conventionnel, héritées de la tradition. En outre, dans son travail à propos de Macedonio Fernández et de Felisberto Hernández, Julio Prieto développe le concept d'illisibilité comme le désir spécifique de créer une écriture négligée, qui serait « l'antidote » à l'écriture lisible, esthétique, « bien écrite » (*cf.* J. Prieto, *op. cit.*, p. 230-248).

tal, *Libro sin tapas*, *La cara de Ana* et *La envenenada*) la qualification de « livres sans couverture », en décrivant avec les mots de l'auteur leur caractère physique à la limite de la disparition, leur tendance à être presque invisibles et à la limite de se volatiliser²⁵. Mais pourquoi l'apparence de ces livres est-elle si significative ? Les mauvaises éditions ne sont pas exceptionnelles dans la carrière d'un écrivain, et un texte ne perd pas forcément sa légitimité ou sa qualité parce qu'il est très bref ou possède un aspect matériellement indigent. Cette image s'impose peut-être par un sens plus profond. La question n'est donc pas dans la pure apparence extérieure de ces œuvres. En fait, ce qui est en jeu ici, c'est la perplexité que suscite leur contenu, et ce qu'il faut assumer c'est, en définitive, *l'énonciation*. Et si ce qui compte c'est l'énonciation, nous verrons que chez Felisberto, *les valeurs négatives et soustractives en font partie*.

Dans cette longue période créative des années 1920 et 1930, on note une tendance marquée à la décomposition discursive, à une atomisation qui semble escamoter toute intentionnalité visible. Il y a là une radicalité, une création à la marge qui force ou brise les limites du littéraire, et qui pose, pour cela, une série d'interrogations sur l'art. La banalité flagrante, le caractère dérisoire et irrévérencieux du contenu des livres, le tracé grossier d'une facture volontairement négligée, et la difficulté à situer ces textes infimes et erratiques dans un genre (et même à les accepter comme littérature), constituent, en fait, des gestes significatifs du positionnement esthétique de Felisberto. Et c'est dans cette perspective que nous allons les lire ici, c'est-à-dire comme un véritable *beginning* ou une entrée volontaire en écriture : il s'agit là, dans les termes d'Edward Saïd (1975)²⁶, de l'acte de *commencer* une œuvre. Et c'est un concept à part entière : un *beginning* est le sceau initial et décisif d'une production artistique ou intellectuelle. La façon de « commencer » une

²⁵ Cf. la description que fait de ces ouvrages José Pedro Díaz : "...su primer pequeñísimo libro: *Fulano de tal*. Este es el primero de una serie de cuatro (...) entre 1925 y 1931. [La primera época de creación] no está representada por cuatro libros propiamente dichos, sino por cuatro breves folletos, porque se trata de publicaciones de un corto número de páginas — entre 36 y 46 —, de pequeño formato — el primero, *Fulano de Tal*, es pequeñísimo: 8 y 11 cms.; los demás 12.8 x 17.5 — y ninguno de ellos tiene tapas" (J. P. Díaz, *op. cit.*, p. 7). Dans la section *Annexes* de ce travail nous fournissons un fac-similé du premier livre de Felisberto Hernández.

²⁶ Notre édition : E. Saïd, *Beginnings. Intention and Method*, London, Granta Books, 1997.

œuvre mérite d'être étudiée.

Sans aucun doute, le commencement d'une création n'est pas simplement un enjeu temporel, bien que le fait de commencer implique forcément cette dimension temporelle. Chaque œuvre commence là où elle instaure une différence et établit ses propres significations ; elle s'installe dès lors qu'elle se rapproche ou s'éloigne d'autres voix, d'autres œuvres et qu'elle exhibe sa présence singulière. Le commencement d'une œuvre est avant tout une inscription dans un champ culturel donné, avec lequel elle noue des relations différentielles : « beginning is *making* or *producing difference*²⁷ ». C'est donc une assertion idéologique, une prise de position, ou, comme le définit Saïd : « beginning is not only a kind of action; it is also a frame of mind, a kind of work, an attitude, a consciousness » (commencer, *entrer en œuvre* n'est pas seulement un type d'action, c'est aussi une structure de pensée, un type de travail, une attitude, une conscience²⁸)).

À quels principes obéit donc chaque création nouvelle, inexistante auparavant ? Comment « se démarquer » et autoriser sa propre voix ? Ou bien, au contraire, comment montrer l'appartenance du discours à une filiation déterminée ? À quoi ou à qui s'opposer, avec quoi ou avec qui se lier, quelles références exposer, éviter, dissimuler ?

L'entrée en écriture est donc un point de départ, dans la mesure où elle trace le chemin à emprunter, configure un traitement singulier des matières à aborder et l'adoption d'un ton particulier. En même temps, dans ce moment liminaire, l'auteur peut aussi signaler ses procédés, faisant apparaître la méthode et les présupposés du mouvement créatif, ou du discours à fonder : « a process of delimitation occurs... I have concentrated on beginnings both as something one can do and as something one think about ²⁹ » (« un processus de délimitation a lieu... Je me suis concentré sur les commencements à la fois comme quelque chose que l'on peut faire et auquel on réfléchit »).

²⁷ *Ibid.*, p. 23.

²⁸ *Ibid.*, «Preface», p. xxi. Nous traduisons.

²⁹ *Ibid.*, nous traduisons.

Curieusement, il nous semble que l'œuvre hernandienne appartient à la typologie de celles qui marquent leur début, même si l'histoire un peu ingrate des « livres sans couverture » (au sens de José Pedro Díaz) pourrait le démentir. Dans les premiers ouvrages, les signes d'autoréflexion, d'une véritable conscience de *beginning* sont, en fait, bien présents. Mis à part le fait que ces textes soient sans aucun doute « étranges » (avec des contenus excentriques, extravagants), ils dépassent, avec leur désagrégation extrême, les provocations typiques de l'époque, jusqu'au point de se présenter comme des livres a priori négligeables. Nous avons choisi de considérer de manière franchement positive les ouvrages des années 1920 de Felisberto (et leurs prolongements dans ceux des années 1930), car nous y trouvons cet acte d'entrée en écriture qui, malgré les apparences déroutantes, est particulièrement fort. Pour nous, la littérature hernandienne *commence* dans *Untel* et *Livre sans couverture* : ce ne sont pas des livres que l'on peut oublier, mais l'expression d'une voix originale, d'un auteur doté d'un positionnement artistique exigeant qui s'impose une variété d'expériences cohérentes. Cela revient à affirmer que ces premières œuvres établissent des postulats qu'il faut considérer avec rigueur³⁰.

Ainsi, dans la première partie de cette étude, nous nous attacherons à définir, avec la plus grande précision possible, ce en quoi consiste la difficulté à lire ces premiers ouvrages, comme un jeu sur la limite du littéraire ou de ce qui est artistiquement acceptable, qui s'instaure délibérément dans la production initiale. D'un autre côté, il nous importe de montrer qu'il n'est pas possible de séparer les valeurs qui apparaissent là de toutes les expériences d'écriture que l'auteur va développer ensuite. Ainsi, nous nous efforcerons, en premier lieu, d'offrir une image de la cohérence de ces premiers écrits, au delà des apparences désagrégées, qui nous

³⁰ Une réédition récente (2010) des premiers ouvrages de Felisberto par Jorge Monteleone va —au moins en apparence— dans le sens contraire de notre proposition. D'une part, Monteleone revendique l'intérêt pour les premiers livres hernandiens ; d'autre part, il signale que Felisberto fait le geste, dans ces mêmes textes, de « ne pas commencer » sa littérature, d'exprimer une sorte de paresse ou d'indétermination dans l'écriture. Mouvement paradoxal, car en même temps, cette idée d'errance ou de « digression », ne serait-elle pas le modèle achevé de la « conscience créative » de Felisberto dans le sens indiqué par Saïd et, pour cela, une marque de *beginning* ? L'impression d'une œuvre « ouverte » ou exposée à un manque de cadre ou de contours précis, pourrait aussi évoquer directement sa forme narrative propre. Cf. J. Monteleone, «Felisberto Hernández. La dilación del comienzo», in F. Hernández, *Los libros sin tapas*, Buenos Aires, Cuenco de Plata, 2010, p. 7-31.

permette de comprendre et même de souligner leur importance fondatrice. Ils sont, surtout, la source d'un ton et d'une voix très personnels et définissent une attitude extrêmement sélective envers les matériaux et les procédés de l'art hernandien.

3. *Les figures du récit : Les formes de l'humour et de l'imagination*

Si nous avons l'intention de souligner des continuités dans la littérature hernandienne, nous ne voulons pas toutefois nier l'accent qu'elle met sur la diversité et l'aspect protéiforme qui la caractérise. Il est nécessaire pour cela d'apporter des modèles de lecture qui préservent cette hétérogénéité, mais qui puissent en même temps rapprocher différentes formes d'écriture en brisant la séparation périodique et générique, afin d'intégrer les textes les moins lus et de relire les grands textes depuis un autre point de vue.

Dans cette perspective, après la partie consacrée à la première « période » de l'œuvre hernandienne, notre travail portera en particulier sur l'analyse des éléments comiques et fantaisistes, à travers plusieurs moments d'écriture, dans les textes de la mémoire et les récits publiés à partir de 1942 (*Por los tiempos de Clemente Colling, El caballo perdido, Tierras de la memoria, Nadie encendía las lámparas, La casa inundada* et autres nouvelles). Car nous y voyons l'apparition, dans une nouvelle configuration, des élans ludiques, excentriques et loufoques qui caractérisent les premiers livres de Felisberto et qui expriment le sens de l'art qui l'anime. Ainsi, en ce qui concerne la composante narrative et à la différence des lectures centrées uniquement sur les caractéristiques abstraites de sa construction, nous nous occuperons plus particulièrement ici de ses objets, de ses matériaux. En l'occurrence, des éléments aussi « traditionnels » que les ambiances, les personnages, les anecdotes ou événements relatés, car il n'y a pas que la façon de narrer qui compte, mais aussi ce que l'on choisit de raconter et pourquoi.

Si pour aborder les fictions de Felisberto il est bien naturel que la construction littéraire occupe une grande place, du fait de « l'indigence » en contenu de ses créations, nous souhaitons considérer ou évaluer en même temps

l'importance des éléments qui tissent les histoires, comme par exemple, les personnages qui donnent une substance narrative au récit. Que serait par exemple *Por los tiempos de Clemente Colling* sans l'évocation des excentricités et des caprices du professeur Colling, ou des espiègleries de la tante Petrona ? Ou que serait *El caballo perdido* sans le portrait de Celina, le professeur de piano, ou encore *Tierras de la Memoria* sans la remémoration pittoresque du chef scout et de la jeune récitante ? Aucun « je » de la mémoire, aucune intériorité de l'écriture ne se construit sans altérité. La présence de ces personnages si particuliers est aussi un élément qui définit ces créations. Elle nourrit l'invention littéraire et permet au récit de se déployer. Et il en va de même pour les anecdotes ou les histoires infimes qui sont racontées : quelles sont-elles et quels sens peuvent-elles nous transmettre ? On dit souvent de ces figures concrètes de la création hernandienne qu'elles font aussi l'identité de cette littérature et on les définit comme insolites, caricaturales, ou extravagantes... Il faut donc admettre en outre que nous trouvons là ce que l'on entend habituellement comme un univers de fiction, un type d'imagination. Dès lors, comment expliquer en quoi consiste la singulière faculté inventive de Felisberto ?

Ainsi, notre hypothèse est que « l'univers » fictionnel des œuvres qui succèdent aux débuts, par une affinité d'esprit, présente certaines zones de contact avec le système créatif développé au cinéma par les grands auteurs burlesques du XX^e siècle, dans de nombreux motifs et mécanismes³¹. Dans cette perspective, Italo Calvino a apporté une lointaine référence dans une célèbre critique de Felisberto, lorsqu'il mentionne au passage l'effet comique du « gag chaplinesque » qui consiste en l'apparition d'un chat noir au milieu d'un concert de piano, dans une scène du récit intitulé « Mi primer concierto »³². Ce qui nous intéresse, c'est la piste que peut

³¹ Le genre burlesque au cinéma constitue un courant artistique populaire né au début du XX^e siècle (vers 1910) qui a atteint son apogée dans les décennies qui suivent, les années 1920 et 1930. Ses auteurs les plus reconnus sont Max Linder, Max Sennett, Harry Langdon, Buster Keaton, Charles Chaplin, Harold Lloyd et les Frères Marx. Un examen détaillé de ses caractéristiques et de ses procédés particuliers est fourni dans la seconde partie de cette étude.

³² I. Calvino, « Felisberto no se parece a ninguno », Buenos Aires, *Revista Crisis*, octobre de 1974, p. 12-13 (dossier spécial consacré à Felisberto Hernández). En ce sens, nous voudrions aussi souligner l'influence qu'ont eue les lectures apportées par Elena Pérez de Medina pendant ses cours à

nous apporter ce registre ou cet esprit artistique singulier, notamment dans tout ce qui a trait à la trame et aux personnages de fiction, sous sa forme la plus ample et flexible. En partant donc des intersections possibles entre la littérature hernandienne et certaines formules caractéristiques de ce genre populaire, nous analyserons les personnages de ses récits les plus célèbres, de même que les aventures de leurs narrateurs et leur psychologie, en vue de rechercher une matrice de sens pour la fantaisie et le comique dans cette fiction. Mais surtout, notre repérage de motifs et de procédés a pour objectif de les concevoir non comme des « techniques » mais comme un véritable système de l'imaginaire, qui se rapproche de l'esthétique proposée par Felisberto dans ses premiers livres.

Ce genre contient ainsi des fonctionnements humoristiques et imaginatifs qui constituent plutôt une prolongation et non une variation de style par rapport aux formes pratiquées dans la première « étape » de l'auteur. Et l'espace créatif commun synthétise très bien l'esprit de jeu, la volonté de plaisir et la curiosité ou, en définitive, la vitalité qui traverse cette littérature depuis le début.

Nous avons donc choisi de parcourir les formes de l'imagination et de l'humour dans les narrations, pour montrer la continuité entre la première littérature et la production qui a toujours été la plus valorisée. En même temps, nous avons évité la spéculation autour des éléments purement comiques ou fantaisistes pour nous concentrer de préférence sur leurs croisements ou enchevêtrements, dans leur manière de se présenter dans les textes, avec des modalités spécifiques.

La première partie de cette étude propose donc une lecture approfondie des deux premiers ouvrages de Felisberto Hernández, pour explorer l'esprit irrévérencieux qui les anime et découvrir là les fondements esthétiques dont dépend la littérature postérieure : culte de l'insignifiance, de la dérision et du manque de « sens » ; goût pour l'absurde, création d'un auteur affaibli projeté dans des

l'Université de Buenos Aires en 2001, pour nous orienter vers cet aspect de notre recherche. Pour d'autres références similaires, cf. N. Giraldi Dei Cas, « Prólogo », in F. Hernández, *Primeras invenciones, Obras Completas I*, Montevideo, Arca, p. 8-9, et E. Morillas, « Las primeras invenciones de Felisberto Hernández », in *Revista Escritura - VII, 13-14, op. cit.*, p. 260.

personnages loufoques ou sans autorité, intérêt pour le détail infime, destruction ou torsion du modèle de la narration traditionnelle. Nous étudions aussi le développement d'une narration « amorphe », qui prend appui sur l'étrange ou le banal et nous nous projetons ensuite dans quelques textes des années 1930 comme le prolongement de cette expérimentation originale, pour examiner leur remarquable spéculation métalittéraire. Comme on le voit, la multiplicité de ces facteurs de départ nous oblige à entrer dans des considérations techniques, pour montrer comment les éléments créatifs qui sont souvent considérés comme des apparitions « avancées » dans la production de Felisberto, sont déjà pleinement présents dans les œuvres des débuts.

Dans une deuxième partie, nous glisserons vers le langage du genre burlesque, forme artistique qui coïncide historiquement, et ce n'est pas un hasard, avec la production initiale de Felisberto. À partir de l'observation systématique de ses codes esthétiques, nous nous proposons d'observer les contacts significatifs de la forme burlesque avec ce que nous qualifierions rapidement « d'anecdotique » ou de plus narratif dans l'œuvre hernandienne : ce qui concerne les histoires, dans la manière de construire une trame factuelle légère, d'imposer au lecteur les personnages et leur singulière psychologie. Dans cette perspective, après avoir travaillé en détail les textes de la première époque, nous nous concentrons sur la littérature de la mémoire et plus encore sur les nouvelles publiées à partir de 1947. Le *corpus* des nouvelles les plus célèbres de Felisberto est l'autre point central de notre étude. En effet, même si dans les textes de l'enfance et de la mémoire certains mécanismes « burlesques » font déjà partie de la fiction, les possibles de ce registre seront, en revanche, pleinement développés dans les créations postérieures.

La troisième partie reprend l'analyse des singularités de l'esthétique de Felisberto, ainsi que de certaines de ses tensions caractéristiques, à travers l'examen de la conception de l'auteur telle qu'elle se reflète dans diverses subjectivités et voix de la fiction même. En guise de clôture, cette étude revient sur les défis créatifs qui s'affirment dans les débuts et nous permet de présenter la cohérence entre l'imaginaire de l'artiste (« l'untel » avec ses voix, ses tons et ses personnages) et celui de l'œuvre (le « livre sans couverture », avec ses matériaux et procédés). Par

l'intermédiaire de la projection auctoriale dans la fiction, nous constaterons comment se déclinent les principes fondateurs après les *beginnings*, sous diverses formes mais sans jamais perdre leurs significations communes.

Malgré l'apparente variété des dimensions que nous abordons, nous avons choisi de centrer notre lecture sur l'esprit irrévérencieux et carnavalesque que cette fiction revendique dans sa profusion imaginative. Et surtout, grâce au choix de ce registre, nous aimerions rendre compte de l'audace et du risque qui signent l'entrée de Felisberto dans l'art littéraire.

Cependant, comme toute approche spécialisée tend à la systématisation, il est peut-être naïf ou utopique de prétendre ne pas « régulariser » un auteur aussi irrégulier que Felisberto Hernández. Il est possible que nous ne puissions pas échapper à un mouvement qui va contre ce que nous valorisons, car il ne fait aucun doute que sa littérature cherche à résister à tous les carcans. Nous espérons malgré tout rendre aux « premières inventions » l'importance qu'elles méritent, en revendiquant précisément leur exaltation chaotique, leur volubilité anarchique, afin de préserver la vivacité déconcertante de leurs expérimentations. De même, pour mettre en relation les origines de l'écriture avec les œuvres postérieures, nous avons choisi de suivre seulement quelques voies possibles, en nous dirigeant vers les inflexions humoristiques et fantaisistes, liées au désir de l'auteur de mettre toute son énergie sous le signe de l'imagination et du principe du plaisir.

Toute lecture suppose une appropriation : on peut ainsi être confronté aux différentes facettes de l'auteur, selon le parcours proposé par ses lecteurs. Il y a donc un Felisberto de la musique (Dei Cas), un autre du divertissement (Panesi), un Felisberto de l'inachèvement (Barnabé), un Felisberto du fantastique (Echavarren)... Ils sont tous présents ici, mais nous voudrions attirer l'attention sur le poète burlesque, celui qui exalte l'absurde et la comédie par son art de l'erreur et de l'échec, comme une autre figure nécessaire pour le reconnaître dans toute sa singularité. Une figure qui va de l'extravagance avant-gardiste des débuts aux péripéties farfelues de ses nouvelles les plus célèbres.

Note sur les références bibliographiques de l'œuvre de Felisberto Hernández

Toutes les citations des ouvrages de Felisberto Hernández incluses dans ce travail suivent l'édition en espagnol des œuvres complètes publiées en 1983 à Mexico par Siglo XXI (*Obras Completas*, 3 vol.). Notre notation indique globalement le titre (OC) et spécifie par la suite le volume (vol. 1, vol. 2, vol. 3), ainsi que les pages reprises.

De même, sauf indication de notre part, les passages des textes hernandiens cités en français suivent la traduction des *Œuvres Complètes* par Laure Guille-Bataillon et Gabriel Saad (Paris, Éditions du Seuil, 1997, édition établie et présentée par Gabriel Saad).

Première Partie

Une littérature indigente et désagrégée

Les fondements de la littérature bernandienne et l'écriture des

beginnings

Chapitre 1

Avant-gardisme, excentricité et dérision dans les premiers écrits

de Felisberto Hernández

1.1. De la manière de qualifier les débuts

Les premiers livres de Felisberto Hernández, *Fulano de tal* (*Untel*) et *Libro sin tapas* (*Livre sans couverture*), écrits dans les années 1920, annoncent dès leurs titres une littérature non autorisée³³ et non reliée, désagrégée. Nous prenons la liberté de récupérer avec ce dernier qualificatif le terme récemment forgé dans une étude de Julio Prieto (« *Desencuadernados* », 2002), et nous nous limiterons pour le moment à utiliser cet adjectif si vite « approprié » dans un sens presque littéral : le deuxième livre de Felisberto porte un titre qui désigne plutôt une plaquette. Il s'exhibe ainsi dénudé, ouvert, précaire : exposé à un manque en tant que livre. Nous verrons plus tard comment ces attributs permettent de révéler d'autres qualités de la littérature de Felisberto, qui s'étendent et donnent sens à la totalité de son œuvre, mais qui se trouvent fortement ancrées dans la forme particulière des débuts. Dès lors, ce sont pour nous des attributs majeurs et distinctifs qu'il faudra examiner et redéfinir, d'autant que la première étape de l'écriture de Felisberto n'a pas toujours joui de la faveur de la critique³⁴.

Fulano de tal (publié pour la première fois en 1925) et *Libro sin tapas* (1929) font

³³ Il est bien évident que nous nous inspirons ici de deux études auxquelles nous devons certaines idées discutées dans ce chapitre : celle de Reinaldo Laddaga, *Literaturas indigentes y placeres bajos. Felisberto Hernández, Virgilio Piñera y Juan Rodolfo Wilcock* (Rosario, Beatriz Viterbo, 2000), et celle de Julio Prieto, *Desencuadernados. Vanguardias ex-céntricas en el Río de la Plata. Macedonio Fernández y Felisberto Hernández* (Rosario, Beatriz Viterbo, 2002). Nous leur avons emprunté les deux attributs majeurs auxquels fait allusion le titre de cette première partie.

³⁴ Nous ne nous arrêtons pas sur ce point, car une discussion sur l'héritage des lectures critiques a déjà été fournie en introduction à ce travail, de même que le traitement de la périodisation canonique de l'œuvre et ses présupposés.

ainsi allusion à deux *espaces littéraires* par excellence, celui de l'auteur et celui du texte publié, et signalent une littérature sans fondements assertifs, marginale par rapport à une prétendue « volonté de pouvoir » impliquée dans l'irruption de toute voix littéraire. Tout du moins, ces titres manifestent une certaine réticence face à ce premier geste créatif qui présuppose ou assume le statut spécial d'un sujet et de la production intellectuelle qu'il vient à offrir. Même s'il est vrai que le titre *Untel* pourrait simplement faire référence au protagoniste d'une fiction, ce n'est pas le cas, et le fait qu'il se trouve en tête du premier livre d'un écrivain inconnu paraît imprégner l'auteur lui-même de cette forte connotation d'anonymat. Le personnage, héros interne de la littérature, contamine par analogie celui qui devrait être de fait tout spécialement nommé. Au seuil de la production, l'idée même de priver de nom, de ne pas individualiser et de ne pas distinguer le sujet, tend à dissoudre l'importance des identités, de ce qui s'étend sous la dénomination particulière de l'auteur débutant. En ce qui concerne les associations que peut éveiller de son côté le titre de la deuxième publication de Felisberto, *Livre sans couverture*, le critique Gustavo Lespada offre une bonne synthèse :

(...) además de aludir a la carencia, sugiere una lectura abierta y libre desde el epígrafe de la primera edición, en que indica que « se puede escribir antes y después de él ». Carece de la portada que es como la corbata o los lustrosos zapatos del libro, anunciando como impresentable la prolijidad canónica, con la precariedad del apunte : texto de *entre-casa*. Pero también sin los límites que materializan las tapas, libre del marco y de los protocolos literarios³⁵.

Depuis ces perspectives de parution, celle d'« untel » et celle d'un « livre sans couverture », la qualité d'affirmation que l'on suppose inhérente au geste créateur —et, encore plus à ce premier geste créateur, démiurgique, comme le souhaitent

³⁵ G. Lespada, Gustavo, «Felisberto o el uso del no-saber. Sobre el vanguardismo de las *Primeras Invenciones* de Felisberto Hernández (1925-1931)», in *Everba*, spring 2004 (sans page), souligné par l'auteur ; ressource électronique : http://everba.eter.org/spring04/felisberto_gustavo.html, disponible en ligne.

parfois les idéologues et théoriciens de la littérature— est ici proprement absente, se rétracte jusqu'à la négativité et s'affirme comme une soustraction. Felisberto commence à écrire à gauche du zéro, depuis le nombre négatif. Ses titres placent un signe « moins » devant les notions d'auteur et de livre. Par ailleurs, les mauvaises éditions, tirages minuscules, et lieux de publication dépourvus de prestige culturel, sont les coordonnées pour entrer, pour se faire une place, ou non, en littérature. Il est important par conséquent de considérer, face à un quelconque doute légitime quant au positionnement de Felisberto comme artiste et comme intellectuel, que les titres des livres des années 1920 *servent de preuve et de contrat de cette volonté de soustraire*. Ils dépassent par leur évidence la plus tangible toute tendance à les juger comme le pur résultat d'une contingence matérielle, de la légende éculée de sa pauvreté. Nous ne prétendons pas par là démentir l'existence de limitations réelles dans le contexte de publication de ces livres, et nous ne nions pas non plus d'autre part que l'expérience de la précarité économique ait eu une forme d'influence sur les choix artistiques de Felisberto. Cependant, nous n'adhérons pas à un type d'étude qui fonde sur la biographie l'explication des tendances scripturales, et bien que l'aspect matériel puisse laisser des traces sur le plan symbolique, les méthodes pour en fournir la preuve restent douteuses. Ce qui nous intéresse ici, c'est d'étudier le geste programmatique de Felisberto tel qu'il est postulé dans ses *beginnings* ou « entrée en écriture³⁶ » ; en ce sens, le choix des titres propose l'indigence et la carence *depuis le monde symbolique de l'autorité littéraire*³⁷. Ces titres produisent et soulignent un mode d'inscription et de circulation ; ils se lisent à l'envers —ou, pour le moins, assez éloignés— de la prétendue puissance fondatrice, sous le sceau de cette singulière entrée dans l'histoire littéraire, et dans une certaine mesure au-delà des limitations

³⁶ Le concept « d'entrée en écriture » a déjà été développé brièvement dans l'introduction de ce travail, et se réfère à l'acte de construction d'une voix et d'un projet qu'une œuvre et qu'un auteur établissent en relation avec le champ culturel qui leur est contemporain, le passé, la tradition, et les autres écritures, institutions ou discours existants.

³⁷ En ce qui concerne les ressources concrètes dont disposait Felisberto dans la conjoncture de la publication, Enriqueta Morillas nous fournit un panorama succinct : «Lo que fue posible merced a la buena voluntad de unos cuantos amigos, se concretó en ediciones sumamente modestas, de tiraje reducido, realizadas en papel de mala calidad y plagadas de erratas». Cf. E. Morillas, «Las primeras invenciones de Felisberto Hernández», *Revista Escritura - VII, 13-14*, Caracas, enero-diciembre, 1982, p. 259.

concrètes qu'aurait subies l'auteur.

On dira alors que Felisberto est, de toute évidence, un avant-gardiste des années 1920, un homme de son temps tout simplement, et que sa tendance marginale et « négative » face à la convention s'explique facilement par ce biais-là. Ces livres exhibent sans doute des postures que nous identifions aujourd'hui facilement comme caractéristiques des avant-gardes historiques : fragmentation extrême, emphase sur les structures de montage, déconstruction des genres, attaque aux auteurs consacrés et aux institutions consacrées³⁸. Ce n'est donc pas une simple coïncidence que cette conduite négligée et décentrée : c'est l'époque de la guérilla contre l'autorité artistique, d'une utopie destructrice qui aspire à propulser un art nouveau à partir de l'irrévérence, de la démolition et du sarcasme. Tout cela est en effet relativement juste. On pourra dire alors que la marginalité et la négativité sont aussi des assertions, tout particulièrement dans ce contexte. Cependant, quel type d'avant-garde représente Felisberto Hernández, et en particulier, pour commencer, durant cette étape qui pour beaucoup constitue l'intersection la plus évidente de son écriture avec ce que l'on peut appeler « l'esprit de son époque » ?

Nous devons évidemment reconnaître ici deux problèmes qui se posent à nous : d'un côté, la nécessité de *pluraliser* le concept d'avant-garde, en prenant en compte le fait qu'il existe « des positions et des pratiques de l'avant-garde qui sont loin d'être unifiées³⁹ », c'est-à-dire qu'il n'y a pas, ou pas eu, une avant-garde mais des avant-gardes. D'un autre côté, il est nécessaire de récupérer un degré de consensus qui permette d'englober un ensemble de mouvements sous un même concept, et de pouvoir établir ainsi, dans un second temps, ces distinctions qui

³⁸ En ce sens, les travaux que nous choisissons comme références théoriques de base sont ceux déjà classiques de Renato Poggioli (*Teoria dell'arte d'avanguardia*, 1962) et Peter Bürger (*Theory of the Avant-Garde*, 1974). Voir la bibliographie générale à la fin de ce travail pour les références spécifiques des éditions que nous utilisons ici.

³⁹ Véronique Léonard-Roques y Jean-Christophe Valtat, dans leur présentation introductive aux actes d'un colloque sur ce thème tenu en 2002, soulignent la variété au sein de l'esprit global de l'avant-garde, la « multiplicité de leurs modalités d'apparition » ainsi que « des positions et des pratiques avant-gardistes qui sont loin d'être unifiées » ; cf. V. Léonard-Roques et J. C. Valtat (éd.), *Les mythes des avant-gardes*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2003, p. 7, souligné par les auteurs.

pluralisent le phénomène. Quels que soient les sens attribués au terme d'« avant-garde », on peut se demander en particulier de quelle manière Felisberto Hernández a été un avant-gardiste, ou quel type d'avant-garde se dessine dans ses premières compositions. Et avant de nous replier sur une réponse rapide, et pour éviter que celle-ci soit, précisément, trop expéditive, il vaut mieux laisser parler ses textes⁴⁰. Quelles sont les nouveautés (ou le manque de nouveauté), qu'apportent les deux premiers livres de Felisberto, par rapport à un schéma avant-gardiste prévisible, du moins rétrospectivement ? Et que s'est-il donc passé avec toute sa littérature initiale, concept étendu qui correspond à l'ensemble des dites « premières inventions », telles que nous les avons héritées de la critique précédente, qui a tendu à englober les publications antérieures avec *Por los tiempos de Clemente Colling* (*Du temps de Clemente Colling*, 1942) dans une seule période d'écriture ?

Il va de soi d'affirmer que tout jugement rapide sur le « Felisberto avant-gardiste » (disons en particulier celui de *Fulano de tal* et de *Libro sin Tapas*) pourrait, dans cette perspective, le subsumer sous l'homogénéité d'un ensemble généralisé et généralisant, tant dans ses pratiques esthétiques que dans sa conduite et ses prises de position. Cela priverait ainsi ses provocations littéraires de la possibilité de démontrer au contraire une différence significative. En même temps, ce problème s'est aussi reflété dans son exact revers : la position de Felisberto n'a jamais été clairement définissable au sein de l'avant-garde, étant donné sa situation périphérique ou son manque d'appartenance directe à un groupe qui fût un centre actif en la matière. Nous savons que cette absence de filiation, même s'il se trouve dans l'esprit inclus *dans* le phénomène, le laisse simultanément *en dehors*, dans la mesure où l'avant-garde assume depuis le début une logique d'ensemble comme matrice intrinsèque. Ce caractère distancié de Felisberto, qui dessine une figure relativement solitaire, installée dans une ligne esthétique qui fut surtout la sienne (bien qu'il ait maintenu un dialogue, évident par certains aspects, mais en même temps limité, avec ses pairs du Rio de la Plata), représente un décalage partiel par

⁴⁰ Comme nous le verrons plus loin, la réponse la plus exacte a été en partie donnée déjà par Julio Prieto, qui a rapproché certaines pratiques de Felisberto des attitudes très personnelles d'un guide excentrique et d'un phare des avant-gardistes du Rio de la Plata : Macedonio Fernández.

rapport à notre façon de concevoir l'avant-garde⁴¹. Paradoxalement, Felisberto exprime semble-t-il une sorte de pulsion d'avant-gardisme essentielle, *générique*, que nous pourrions qualifier de « degré zéro ». En effet les mécanismes centraux de sa création, fondateurs de sa textualité, comme la distorsion « insolite » dans la fiction, la fragmentation du regard et le décentrement de la subjectivité, constituent, comme le remarque Josefina Ludmer⁴², une mise en écriture très achevée du principe d'*ostranenie*, quintessence du littéraire pour le formalisme russe, dont la théorie accompagne les avant-gardes historiques.

L'étiquette vague des *inventions*, par laquelle on a eu tendance à qualifier les années de création qui précèdent 1942, permet de reléguer ainsi le premier Felisberto à une sorte de pré-œuvre, de balbutiement. Elle délégitime et stigmatise l'attitude antilivresque et antilittéraire qui se trouve derrière son expérience d'une fragmentation et dispersion extrêmes, et derrière son goût délibéré pour le défaut de facture. De même, la tentative de reconnaissance de l'intérêt ou de la valeur de cette étape est la plupart du temps contradictoire chez beaucoup d'auteurs, car ils emploient souvent des expressions proches de la disqualification. Ainsi dans cet exemple du critique Horacio Xaubet :

(...) no toda la obra de Felisberto recurre a la memoria y los cuentos de su última época, aquellos que podemos considerar provenientes de la imaginación pura, como “El cocodrilo”, e incluso algunos de los divagues —uso esta palabra con cautela y con respeto— de la primera época, tienen mucho interés⁴³.

⁴¹ Pour l'examen des relations directes et indirectes (ou « excentriques ») de Felisberto Hernández avec des personnages de l'avant-garde et de sa connaissance des productions artistiques de l'époque, cf. J. Prieto, *op. cit.*, p. 11-46, 259-292.

⁴² J. Ludmer, « La tragedia cómica », in A. Rama (coord.), *Escritura –Revista de Crítica y Teoría Literaria VII, 13-14, op. cit.*, p. 112. On peut trouver un autre exemple de la même idée dans un commentaire d'Ángel Rama, à propos de la poétique énoncée dans le récit métafictionnel «La cara de Ana» (1930) : “El hallazgo [construir a partir de una “sensación disociativa, dislocada y absurda”] no es exclusivo de Felisberto Hernández aunque *él será quien extreme sus consecuencias y quien con mayor acuidad lo aplique*. El texto de Felisberto Hernández, quien en la época de escribirlo ignoraba prácticamente todo acerca de las teorías vanguardistas europeas, se corresponde de modo estricto a esa instancia del conocimiento y de la sensibilidad del arte mundial.” (Voir A. Rama, «Su manera original de enfrentar al mundo», *ibid.*, p. 245, nous soulignons.)

⁴³ H. Xaubet, «La escritura al margen/al margen de la escritura», in N. Dei Cas (coord.), *Actas del*

D'une manière générale, nous pouvons affirmer que l'on a presque toujours parlé de la première époque selon un schéma d'inadéquation et de gêne. Il semble que l'on ressente le besoin de la questionner, voire de la corriger ; il existe évidemment une résistance à l'accepter *telle qu'elle est*. Dans quelques travaux assez récents, cette attitude a changé, même si elle est en encore loin de donner lieu à un nouveau consensus, grâce aux suggestions d'auteurs comme Enriqueta Morillas, Jean-Philippe Barnabé, Reinaldo Laddaga, Julio Prieto et Emil Volek⁴⁴, qui ont apporté des clés substantielles pour comprendre le sens du projet de Felisberto dans ses premiers livres, et leur relation fondamentale avec le reste de l'œuvre.

C'est pourquoi nous devons partir de cet effet de difficulté et de rejet pour comprendre ce qui est intraitable dans ce moment de la production hernandienne. Il n'y a pas de point de départ de l'écriture, répétons-le, sans cet aspect avant-gardiste qui s'affirme dans les premiers livres, et il n'est pas possible pour cette raison de dissocier légitimement cette « étape » —si tant elle qu'elle en soit une— de ce qui suit. Prendre le parti de la continuité du projet esthétique, dans ce cas, expliquera plus de phénomènes dans l'esthétique de Felisberto que si nous suivions une conception indirectement progressive, qui choisit de préférence certaines périodes entre divers moments d'écriture, pour en faire la manifestation d'une maturité et d'une réussite supérieures qui peuvent être discutables.

Mais avant tout, le fait de passer outre l'étude des textes, dans leur singularité et leur pleine légitimité (et non pas comme des brouillons, des tâtonnements, des plaquettes, ou encore *juvenilia*), exclut la possibilité d'examiner leurs éléments-clés, et ignore l'importance et le sens de l'attitude première, *primaire* peut-être, de la pulsion d'écriture qui se concentre là. Nous nous référons plus particulièrement à tout ce qui

Coloquio Homenaje Internacional a Felisberto Hernández: Nuevas variaciones críticas (CELCIRP), Paris, UNESCO, 4 y 5 diciembre de 1997 ; Saint-Ouen, *Río de la Plata: Culturas*, n.º 19, 1998, p. 104.

⁴⁴ E. Volek, «Despistar con esta fuga de signos: hacia la poética de Felisberto Hernández», in N. Dei Cas (coord.), *ibid.*, p. 159-169.

a trait là au « mal écrit⁴⁵ », à la dépossession, l'indigence ou le refus du prestige, à l'érosion des valeurs littéraires et à la tendance visible à la présentation volontairement absurde, inutile ou insignifiante. Mésestimer une période d'écriture ou un ensemble de textes pour n'importe quel type d'insuffisance, indique donc peut-être que l'on réclame au texte quelque chose qu'il ne veut pas, évidemment, donner ou prouver. *L'insignifiance* et *la négligence* devraient être considérées possiblement comme le postulat d'une négation de la valeur.

1.2. *L'évidence tangible du texte : dérision, négativité et humour*

Nous souhaitons pour cela revenir aux titres, remonter au début, même si cela paraît à première vue un geste contradictoire et conservateur, car nous réaffirmons ainsi sans le vouloir une convention qui donne de l'importance au fait de nommer. Mais nous le faisons plutôt pour mettre en relief la pertinence des marques symboliques des *débuts*, comme des formes de points de départ d'une modalité et d'un sens, comme l'entend Edward Saïd :

Visto retrospectivamente, un comienzo puede considerarse como el punto desde el cual, en una obra dada, un autor se separa de todas las demás obras; un comienzo inmediatamente establece relaciones con obras ya existentes, relaciones de continuidad o antagonismo, o una mezcla de ambas. (...) Estos comienzos cumplen la tarea de diferenciar el material *al empezar*: son *principios* de diferenciación que hacen posibles las mismas historias, estructuras, saberes que intencionan⁴⁶.

⁴⁵ Pour une catégorisation de ce que l'on peut comprendre par « mauvaise écriture », Julio Prieto offre six critères de base : 1) «textos que proponen un discurso de “escribir mal”, ya sea utilizando este término o apelando a un campo metafórico de negatividad equivalente: pobreza, desaliño, impropiedad, hambre, subdesarrollo; 2) textos que manejan la lengua con agramaticalidad o usan un límite translingüístico; 3) hacer productiva la carencia: despojamiento de recursos, una pobreza retórica; 4) textos que proponen escarnio e irrisión de la altura poética y de la institución literaria; 5) textos que se caracterizan por su irregularidad y heterogeneidad, textos que practican el cruce abrupto de discursos y géneros, textos que cultivan el tajo textual y el descarrilamiento discursivo; 6) deliberación en el fracaso: modelo vanguardista de no encajar.” (cf. J. Prieto, «Las “malas” escrituras. Ilegibilidad y políticas del estilo en Latinoamérica», <http://www.malescribir.de/>, ressource consultée en ligne le 27/08/2008.

⁴⁶ «Moreover, in retrospect we can regard a beginning as the point at which, in a given work, the

Nous estimons qu'il est donc utile de voir l'évidence : ce que tant de fois l'on n'a pas voulu voir se trouve dans la nature même de ce que l'on a sous les yeux. Les titres des deux premiers livres nous donnent une piste essentielle car, comme nous le verrons ensuite, ce que nous trouvons dans ces titres suit la même ligne : les textes réclament pour eux-mêmes cette insuffisance, cette puérité, dans l'égarément des formes mineures qui ne veulent presque rien dire, qui refusent autant que possible de *dire quelque chose*. Ce qui nous intéresse ici, ce n'est pas d'élucider l'avant-gardisme « tout court » de Felisberto, mais bien de nous confronter au programme d'écriture tel qu'il se présente et de le définir, et s'il le faut pour lui rester fidèle, de nous séparer de l'héritage général des lectures canoniques.

Afin d'extraire les évidences nécessaires pour résoudre le problème de cette définition initiale, nous devons retourner très explicitement aux premiers livres de l'auteur et faire ressortir le projet particulier qui s'y dessine, ou du moins ce qui paraît en être les prémisses⁴⁷. Nous dirons d'abord que l'aspect le plus remarquable du premier livre, mis à part son titre singulier, c'est qu'il est véritablement infime. C'est la matérialisation de la « plaquette » éponyme que sera la deuxième publication de Felisberto : un livre virtuellement dépourvu de couverture, sans besoin de reliure, dans la mesure où il s'agit d'un texte presque inexistant par sa minuscule extension (il peut être réduit à sept pages à peine, ou à trois feuillets et demi⁴⁸). Cette publication presque invisible, illisible, à cause du peu de matière qui s'offre à la lecture, se compose de quelques textes fragmentaires, décousus et d'une typologie tout à fait variable. Nous trouvons là un « Prologue » qui fournit des lignes erratiques indirectement programmatiques, tirées des papiers d'un homme considéré

writer departs from all other works; a beginning immediately establishes relationships with works already existing, relationships of either continuity or antagonism or some mixture of both. (...) These beginnings perform the task of differentiating material at *the start*: they are *principles* of differentiation which make possible the same characteristic histories, structures, and knowledges that they intend». E. Saïd, *op. cit.*, p. 3 et 51, souligné par l'auteur.

⁴⁷ Le lecteur sera surpris par l'apparente exigüité des exemples ; cela correspond en partie à la brièveté même du matériel analysé mais aussi au fait que nous consacrons trois chapitres à l'étude complète de ces deux ouvrages.

⁴⁸ Comme annoncé dans l'Introduction, le fac-similé de ce livre se trouve en annexe.

comme « fou » ; quatre textes difficilement classifiables et plutôt moqueurs et parodiques, « Cosas para leer en el tranvía » (« Des choses pour être lues dans le tramway »), « Juegos de inteligentes » (« Jeux de personnes intelligentes »), « Teoría simplista de las almas gordas » (« Théorie simpliste des âmes grosses »), « De sable en mano » (« Mettre la main à l'épée ») ; un « Journal », dans la même lignée humoristique que les précédents. Enfin, le « Prologue d'un livre que je n'ai jamais pu commencer » (« Prólogo de un libro que nunca pude empezar »), est une annonce évidemment contradictoire à bien des égards, tant par le paradoxe qu'implique d'écrire sur ce que l'on ne peut écrire, que par l'emplacement du fragment, qui, tandis qu'il clôt matériellement, rouvre l'écriture sur un futur impossible ou rendu impossible...⁴⁹ La brièveté extrême de chaque fragment de *Fulano de tal* (il s'agit de « miniatures » textuelles de quelques lignes) tend à composer une forme générale de miscellanées, qui se répètera de manière encore plus marquée dans le deuxième livre, où l'on assistera à une expérimentation radicalement *polymorphe*. On y verra apparaître quelques textes plus longs, comme un autre « Prologue », qui est en réalité un texte narratif en plusieurs parties (l'histoire d'un homme mort, jugé et condamné par un tribunal de dieux paresseux), avec à la fin un « épilogue » (où les mêmes dieux décident d'adopter le système de la réincarnation pour des raisons pratiques) ; « Acunamiento » (« bercement »), exemple de science-fiction satirique qui contient à son tour plusieurs parties avec prologue et épilogue ; « La piedra filosofal » (« La Pierre philosophale »), monologue spéculatif d'une pierre qui parle ; et « Genealogía » (« Généalogie »), cosmogonie géométrique qui ressemble à une transposition verbale du cinéma *dadaïste* de Hans Richter, en même temps qu'à sa propre parodie⁵⁰. Le volume est complété par « Historia de un cigarillo » (« Histoire d'une cigarette »), récit d'une « névrose obsessionnelle comique », centrée sur une cigarette défectueuse⁵¹ ; « El vestido blanco » (« La robe blanche ») et « La casa de

⁴⁹ Sur certaines coïncidences ou « airs de famille » entre l'écriture de Felisberto Hernández et de Macedonio Hernández, voir encore la section 1.3 de ce travail.

⁵⁰ Pour comprendre cette référence, le lecteur pourra songer de manière probablement plus accessible au modèle du cinéma d'animation du canadien Norman McLaren (qui est relativement postérieur d'un point de vue chronologique).

⁵¹ Nous reprenons ici les suggestions de Julio Prieto, qui soutient que Felisberto fait un usage

Irene » (« La maison d'Irene »), deux narrations poreuses, évanescentes, fondées sur la perception d'objets et de relations, qui annoncent déjà clairement toute l'écriture postérieure la plus célébrée de Felisberto⁵². Il y a aussi « La barba metafísica » (« La barbe métaphysique »), texte que l'on pourrait presque qualifier d'*amorpha*, catégorie qui sied très bien aux fictions hernandiennes en général ; enfin, « Drama o comedia en un acto y varios cuadros » (« Drame ou comédie en un acte et plusieurs tableaux »), fragment dialogué comme une scène théâtrale, un peu dans le style ironique et conversationnel d'Oscar Wilde.

À partir de cette énumération, on peut remarquer certains traits intéressants : la forme brève, multiple et très variée ; comme le suggèrent les titres des fragments, et les quelques pages de la première œuvre (*Fulano de tal*), rien ne forme une unité, un centre ; il y a plutôt une promesse brisée, volontairement absurde, de montrer un livre presque inexistant et un ensemble décousu, presque incohérent.

La tendance à la multiplicité dispersée se répète, on le voit, dans le cas de la deuxième œuvre, *Libro sin tapas*. Notons que les deux textes mettent au premier plan une absence apparente de composition en tant que « livres », par ce caractère de prolifération désordonnée et de grande dispersion qui semble les alimenter. D'après l'impression générale, cette variété ne semble pas pouvoir entrer de manière très claire ou immédiate dans le cadre d'un axe ou d'un projet, et c'est ainsi qu'elle a résisté à la critique pendant longtemps. Nous verrons cependant qu'un manifeste décousu germe ici de manière sous-jacente, nous semble-t-il. Un manifeste précisément fondé sur un manque délibéré de structure et de sens global, sur l'assemblage de formes brèves, très brèves et hétéroclites, et sur d'autres caractéristiques singulières qui renvoient tout particulièrement à une certaine remise en question et à une crise de tout ce que signifie le *plan thématique* de la littérature,

productif de la notion psychanalytique de « névrose obsessionnelle », en utilisant les mécanismes que Freud décrit pour cette pathologie comme une sorte de déclencheur *fictionnel* de personnages et de pratiques étranges (cf. J. Prieto, *op. cit.*, p. 304-310)

⁵² Nous discutons plus loin dans cette partie comment Felisberto pratique déjà, dans cette première « étape », des modalités narratives que l'on attribue à une période bien postérieure (voir chapitres 3 et 4, en particulier les sections 3.2 « Fictions curieuses », 3.4 « La narration de *ça* » et 4.1 « Fiction *versus* narration »).

l'idée même de contenu.

Dans cette perspective, les textes du premier livre prennent surtout la forme d'occurrences vagues, inconsistantes, dirions-nous, avec une tendance bigarrée au brouillon et à l'écriture « au fil de la plume ». On peut dire que, dans *Fulano de tal*, les fragments sont minuscules et ressemblent plutôt à des notes erratiques sur n'importe quel sujet, des lignes hasardeuses écrites dans un cahier⁵³. En général, les deux premiers livres montrent aux yeux du lecteur une composition principalement épigrammatique ou aphoristique, dont l'objectif semble être l'exercice d'un humour absurde :

Teoría simplista de las almas gordas.

Pienso en una nueva teoría teosófica de la reencarnación. Es necesario explicar la desproporción de los habitantes que nacen en relación con los que se mueren. Pienso que los delgados tengan el alma delgada y los gordos alma gorda. Si al morir un delgado, el alma le vuelve a nacer en el almita de un niño, un gordo hace reencarnar cuatro, cinco o más almitas a la vez.

(“Teoría simplista de las almas gordas” en “Cosas para leer en el tranvía”, *Fulano de tal*, OC vol. 1, p. 12-13)

On trouve dans ces deux premiers ouvrages une variété surprenante de petites compositions, dotées —il serait presque mieux de dire : dépourvues, car l'association négative serait plus efficace pour la description— d'une forme relativement insaisissable, quand elles ne sont pas réduites à une simple blague, à une liste ou une énonciation provocatrice :

2 de agosto.

...Me enviaron un libro : «Tragedias de intelectuales». Se trata de un intelectual casado, que la madre política lo domina...

⁵³ Voir plus loin, dans le chapitre 4 (dans « Juan Méndez et le cahier-fétiche », 4.5.) comment l'association avec le cahier d'écriture renvoie de façon répétée au plaisir d'écrire et à l'action spontanée.

7 de agosto.

...Además, me presentaron a X. Es idealista. Ibamos por un camino de árboles. Hacía viento. Al idealista se le voló su sombrero verde que se le confundía en el pasto. Corrió tras él, y al final lo pisó...

(“Diario”, *Fulano de tal*, OC vol. 1, p. 13)

Si ces livres s'exposent comme *manquant* de quelque chose, ainsi que le suggéraient leurs titres, nous constatons rapidement qu'ils sont tout particulièrement vides de grands contenus. Dans *Fulano de tal* et *Libro sin tapas*, Felisberto se montre toujours conséquent dans son entreprise d'absolue trivialisation : théories pseudo-philosophiques ridicules ou divagantes, textes infimes et sur l'infime, ébauches comiques de personnages et d'idées comme des masques ou des maquettes, sans cesse tournés en dérision. Et le plus remarquable c'est qu'il se montre capable de réaliser toutes ces opérations avec une mauvaise facture visible (aucune prétention rhétorique ou métaphorique, langage purement familier, banalité ostensible), et avec une légèreté extravagante :

7 de septiembre.

Entre los que jugaban a las bochas había uno altísimo. Había quien proponía que, como tenía piernas tan largas, debía dar solamente dos pasos antes de bochar. Yo me opuse diciendo que el hombre es la suma de lo que es. Otro dijo que una condición natural como eran las piernas largas, debía compensar la inteligencia que era otra condición natural. Otro dijo que a muchos hombres altos, había que unirles los pies a la cabeza a manera de alas.

(“Diario”, *Fulano de tal*, OC vol. 1, p. 14-15)

Ce qui surprend donc dans ces livres, c'est le caractère quelque peu inattendu des textes : ils proposent comme sujet leur propre manque de substance, et l'écriture est rapide, mal dégrossie, comme s'il s'agissait d'une plaisanterie immédiate. « Ce sont de petits fragments, presque des curiosités, constitués en partie de réflexions et en partie de narrations de menus événements... », signale Enriqueta

Morillas en décrivant ces miscellanées⁵⁴. Le dérisoire apparaît ici avec le relief d'une valeur : en tant que postulat ludique et refus de construire du sens, de « dire quelque chose », il rechigne à transmettre des idées, ou même des « contre-idées » supposées pertinentes, comme le fait si souvent l'art de l'avant-garde. Les thèmes banals ou banalisés et la langue commune, totalement « antilittéraire », assurent la disparition de toute trace de sublime, de sérieux et de solennité en général, et même de l'aspect corrosif que tend à produire le discours de rupture, dans son attaque frontale contre les précurseurs et leurs langages et idéologèmes. La composition de ces textes se teint d'éléments d'un ordre relativement antiartistique et tout à fait négligé : il s'agit, comme le signale encore Morillas, d'un discours « peu littéraire, brouillé avec la solennité des académies, attentif au parler de tous les jours, parfois défectueux, dans lequel les phrases paraissent avoir été écrites pour être proférées à haute voix⁵⁵ ». Plus encore que « brouillé avec la solennité », comme le dit bien Morillas, ce discours est surtout *défectueux*, il est en quelque sorte maladroit, inadéquat et imprésentable, et relève tout particulièrement de la saturation orale, du langage parlé, pensé à partir de et avec le parler quotidien (rappelons ici l'idée du texte de « entre-casa⁵⁶ » suggérée par Lespada) :

4 de septiembre.

... En un gran salón habían hecho una pequeña repartición y allí se encerraba el que votaba. Era entre dos listas que había que elegir para poner en los sobres. A pesar de eso, algunos tardaban un ratito en salir. Eran los que tenían cara de más inteligentes. Después llegó un hombre muy extraño que me pareció el más inteligente de todos. Al rato de haber entrado y cuando todos pensábamos que saldría, se oyeron pasos reposados, acompañados de sus vueltitas de cuando en cuando. Pasó un rato más y los pasos no cesaban, pero de pronto cesaron y se sintió

⁵⁴ E. Morillas, *op. cit.*, p. 260.

⁵⁵ *Ibid.*

⁵⁶ En espagnol du Rio de la Plata, cette expression signifie : « como es de práctica en el medio familiar », c'est-à-dire, ce qui n'appartient pas à la vie publique, qui est confiné à la vie privée ; ce qui ne se fait qu'à la maison ; intime ; qui a implicitement un statut inférieur à celui des affaires publiques.

caer en el piso una moneda chica, de las que tienen sol y número.
(“Diario”, *Fulano de tal*, OC vol. 1, p. 14)

Entendons-nous bien : ce n'est sans doute pas une nouvelle forme de langage qui est recherchée dans ces textes, et la bataille qui se livre ici dans l'avant-poste littéraire ne se fait pas depuis la virulence et la parodie (même si on joue évidemment en partie avec leurs contours) mais depuis le ridicule et la gêne de ce qui est supposé puéril ou insignifiant : voilà le matériel qui *fait le texte* dans ces livres. Il s'agit de vécilles : de ce qui ne signifie rien, ou de ce qui ne prétend pas avoir beaucoup de sens, de ce qui n'a presque pas de valeur. La forme linguistique particulière révèle ce désir de frange mineure, de manque de prétention, et à partir de cet espace très éloigné du registre lexical et de la fabrique rhétorique de la « nouveauté », elle dissocie très fortement Felisberto d'autres aventures avant-gardistes, clairement centrées sur une utopie des procédés ou sur le « langage poétique ». Sa langue est plate et nie toute combinatoire réservée aux spécialistes ; et bien qu'elle parvienne à prendre une dimension ludique ou corporelle, cela ne fait pas non plus partie d'une expérience primitiviste (ou « sémiotique », comme dirait Julia Kristeva⁵⁷) passant par le balbutiement, l'invective ou l'onomatopée, ou par des « étrangetés » culturelles. Il se contente de la langue de tout le monde, de n'importe quel *fulano* (untel) et surtout dans son usage le plus commun.

1.3. De quelle avant-garde parle-t-on et comment situer les « inventions » ?

On peut ainsi affirmer à partir des exemples que nous avons vus, que l'intonation familière aussi bien que le manque d'axe, la variété et la rapidité des textes font penser à des formes extérieures à la littérature, en dehors de sa clôture ou de la clarté de ses limites : il semble s'agir simplement de blagues, de plaisanteries

⁵⁷ Nous nous référons aux thèses formulées par cette auteure dans son ouvrage *La révolution du langage poétique*, Paris, Éditions du Seuil, 1974, p. 11-86 et 315-330.

ridicules. La forme banalisée et banalisante, ancrée dans un procédé fortement oralisé, frappe le lecteur d'une façon qui ne semble pas coïncider avec le registre ni avec la temporalité de l'activité de lecture. Elle le fait avec la force d'un jeu théâtral, corporel, de l'ordre du mouvement, dans des textes brefs et allusifs comme s'ils étaient, par leur intensité, à la frontière du linguistique : déguisements et masques, sortes de *performances*, ils font appel à une appréciation primaire, presque physique et infantile, de « l'amusant ». Cela semble être le résultat d'une volonté qui n'est pas d'écrire pour susciter une réception intériorisée, mais pour trouver un plaisir immédiat, actanciel... Ces phrases détachées, anecdotes réduites à la plus courte expression, parfois à quelques lignes à peine, sembleraient trouver leur propre épaisseur comme équivalents écrits des représentations publiques scandaleuses, irrévérentes ou provocatrices que pratiquaient les groupes artistiques de l'époque, pour faire éclater le concept traditionnel d'œuvre. En ce sens, la proposition de Felisberto dans ces livres démontre une profonde parenté avec l'esprit naissant de *Dada*. Ce mouvement esthétique constitue l'expression la plus pure et authentique de l'histoire des avant-gardes, si nous nous référons à l'idée fondatrice d'une attitude critique radicale face à l'institution même de l'art⁵⁸. Dans son extrémisme, *Dada* impliquerait un caractère négatif, non constructif et même, pour certains, autodestructeur, comme le laissait entrevoir l'édifiant « lâchez tout » d'André Breton : « lâchez *Dada* ⁵⁹ ». Pour continuer à créer et à agir ou à avoir un impact social il fallait abandonner l'absence de loi de *Dada*... L'absence de loi tyrannisait peut-être les esprits jusqu'au vide... *Dada* serait alors l'expression suprême de certains traits particuliers qu'a synthétisés Renato Poggioli pour définir les avant-gardes : *nihilisme*,

⁵⁸ Selon Marc Dachy, « Dada est un mot, un signe de ralliement, un anti-label, volontairement dérisoire », qui fonctionnait de plus comme un « slogan » et une « provocation » (M. Dachy, *Dada. La révolte de l'art*, Paris, Gallimard, 2005, p. 13). En général, on s'accorde sur le fait que « Dada ne signifie “rien” » et sur son caractère « nihiliste, contre les “ismes” ». Face à d'autres formes d'avant-garde, sa négativité s'exprime en ce qu'il « ne croyait en aucune force ou volonté constructive », puisque pour ses membres « le plus acceptable des systèmes est de n'avoir aucun principe. » (Repris de « Futurismo », in C. Giordano et al., *La vanguardia de 1922 (vol. 1). Colección Capítulo: Cuadernos de literatura argentina*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1986, p. 8, nous traduisons.

⁵⁹ Cf. M. Nadeau, *Histoire du surréalisme*, Paris, Éditions du Seuil, 1964, Chapitre 3 : « Dada », p. 26-35 et en particulier p. 33-35.

*infantilisme, agonisme, hédonisme*⁶⁰... « Ismes » qui peuvent par ailleurs s'appliquer avec bonheur à la littérature hernandienne, en général et pas seulement à celle de ses débuts et ses « marges » les plus méprisés. Une trace de ce préjugé en faveur d'une démarche plus « constructive » doit avoir son importance dans le désintérêt presque total qu'ont suscité les premiers textes de Feliberto, au point qu'on les détache souvent du reste de l'œuvre et qu'on les regarde comme des curiosités, des écrits puérils et des textes à moitié finis. Cependant, l'erreur consiste à ne pas comprendre que le défi de l'auteur se concentre exactement sur cet espace, que son geste traite précisément de *ceci* : revendiquer que la finalité de ces livres consiste à être ou à irradier ridiculement la curiosité, l'immaturation et le texte à moitié fini. À moitié écrits, inachevés, sans volonté de se présenter et d'obtenir le label de l'écriture sérieuse et mûrie, c'est ainsi que sont volontairement écrits les premiers textes de Felisberto, et peut-être, sous ce même éclairage et selon des formes maintes fois redéfinies, tous les textes hernandiens.

Ici, « la littérature se présente comme jeu pour rire⁶¹ », comme le signale Jorge Panesi, l'un des seuls auteurs qui ait abordé ces premiers textes de Felisberto, bien que de manière partielle et pas toujours avec enthousiasme :

De sable en mano.

De repente dos hombres tienen públicamente una lucha intelectual. Después que sus cerebros les dan la medida, se consideran ofendidos, se baten a sable y la acción se les despiden de la inteligencia con un fuerte apretón de manos. Triunfa la casualidad en forma de porcentaje de valor combinado con el mayor número de lecciones de sable. Entonces cambian de problema estético: el problema de la inteligencia se cambia por un problema coreográfico, aunque en los demás casos el problema coreográfico y el de la inteligencia sean complementarios. (“De sable en mano”, *Fulano de tal*, OC vol. 1, p. 13)

⁶⁰ Cf. R. Poggioli, *The Theory of the Avant-Garde*, Cambridge, Harvard University Press, 1968, p. 16-42, 60-78.

⁶¹ «...aquí la literatura se presenta como juego y risa», cf. J. Panesi, *op. cit.*, p. 59.

Des fragments capricieux, qui s'entêtent à tourner le dos à l'adhésion du lecteur, affirment que l'humour ne peut ni *ne doit* être intelligent, que l'humour n'est pas fait pour cela, et annoncent une littérature qui se désintéresse tout particulièrement de *l'intelligence* comme valeur. L'irrévérence du projet se traduit ici par une certaine légèreté de vue, par la *performance* immédiate du texte. Ce sont des livres sans grand contenu, pour ne pas dire vides de contenu : précisément, le contenu visé est *l'idée de contenu, l'idée même de sens*. Il s'agit d'un discours hétéroclite et toujours un peu décalé, qui désoriente et rend difficile l'appréhension d'un centre : un discours sans thème, un texte in-signifiant⁶².

D'autre part, comme nous l'analyserons dans ce groupe de fragments, on ne peut trouver comme « axe » qu'un esprit satirique appliqué directement à des bribes d'allusions aux discours culturels, discours entièrement tournés vers *le sens et sa transmission* —qu'ils soient philosophiques, religieux, idéologiques ou esthétiques. C'est l'unique posture mise en avant, et dans les premiers livres ce contenu éclaté pourrait être considéré *en tant que tel*, si on lit entre et par-delà les fragments. Et même ainsi, l'unique « thème » possible de ces livres va définir comment ne pas apporter à la connaissance, à l'intelligence et au prestige. En somme, l'acte d'écrire sera comme une autre modulation de l'éloignement par rapport à l'histoire intellectuelle dans laquelle il pourrait vouloir s'inscrire, et dans laquelle il ne s'inscrit pas, volontairement.

Toute forme d'inachèvement et de signification manquante convoque des textes qui semblent être au bord de l'inexistence et de leur propre disparition, à la limite du non-sens, et qui amènent le lecteur à se demander tout bonnement pourquoi ils apparaissent dans ce que l'on appelle un « livre » :

13 de agosto.

⁶² Il est utile d'observer les définitions que les dictionnaires donnent des termes que nous utilisons, pour prendre en compte leur signification exacte. Par exemple, *dérision* : « mépris qui incite à rire, à se moquer (de quelqu'un, de quelque chose) » ; *dérisoire* : « qui est si insuffisant que cela semble une moquerie (*cf.* : ridicule); chose insignifiante, minime, piètre » ; ANT. : « respectueux, important » (*Le Robert*).

... Los programas tenían la foto de una actriz que un jurado yanqui había considerado la joven de facciones más perfectas y por lo tanto, la más bella del mundo... (en "Diario", *Fulano de tal*, OC vol.1, p. 14)

En effet, par rapport à la vigueur qu'adopte parfois le texte avant-gardiste — dans lequel le *contre-système* peut acquérir l'armature propre d'un système, et où la négation, appuyée sur une volonté polémique, affirme en général sa propre nouveauté—, ces premiers textes hernandiens paraissent plutôt évasifs et rachitiques, ils ne parviennent pas à se consolider, ils se dessinent à moitié. Il semblerait qu'ils cherchent à exhiber une faiblesse de la parole, sa réduction à l'improvisation. Ces textes possèdent déjà un degré d'incomplétude ou de dissolution tout à fait remarquable. Ainsi, l'érosion des formes que promet le projet de rupture se réalise ici radicalement. Le critique Emil Volek définit à la perfection le programme qu'inclut la première publication de Felisberto :

No se puede subestimar el primer « libro » (apenas un folletito), *Fulano de tal*, 1925, que reúne unos cuantos textos heterogéneos, brevísimos... *Fulano de tal* no es simplemente una primicia intrascendente; es *programáticamente* un libro *intrascendente*.⁶³

Comme on le perçoit dans certains exemples, la force parodique qui peut se concentrer dans ce type de fragments ne semble pas être suffisamment consistante, à cause de son caractère atomisé, microscopique et rebelle, pour justifier le « corps » de ces livres, ou plutôt donc, de ces « pseudo-livres ». L'aspect imprésentable et antilittéraire consisterait précisément dans ce saut du cahier de brouillon à la littérature, du jeu au texte, des notes au livre, de l'insignifiant ... au montage de la non-signifiante.

Emil Volek établit de même une formule qui souligne le jeu instauré par Felisberto dans son premier livre, qui se projette bien au-delà, comme il le suggère

⁶³ E. Volek, *op. cit.*, p. 164, souligné par l'auteur.

ici :

La mistificación es parte de este proyecto: como si el autor nos dijera, carga a su cuenta si ustedes toman esto como literatura. Esta ambigüedad radical en cuanto a su status literario es una de las características más inquietantes de la « obra » felisbertiana⁶⁴.

En effet, Reinaldo Laddaga, qui étudie avec discernement certaines caractéristiques voisines chez Felisberto Hernández, Virgilio Piñera et Juan Rodolfo Wilcock, mentionne également cet aspect « gênant » et « limite » de la conception du texte littéraire chez ces trois auteurs, et offre une description détaillée de la dynamique qui les anime, très utile pour nous :

Es (...) común a los tres una obsesión por componer situaciones de lenguaje en que discursos más o menos consistentes declinan en la intrascendencia o, peor, en el balbuceo, arrebatos poéticos que se desvían hacia el ruido, iniciativas de relato o de poema que se distraen en desarrollos erráticos —instancias no de un lenguaje que nace, de una “materia en gestación” o una “arcilla significativa”, sino de un lenguaje que se pierde. Y es común a los tres el deseo obstinado de construir fragmentos de contornos imprecisos, edificaciones larvarias de discurso que se resisten a ser identificadas no sólo como inscribiéndose en los géneros canónicos, sino, más gravemente, como inscribiéndose en la literatura en general, encastrados o amontonamientos que resultan, en su precaria aparición, piezas curiosas, destinadas a inducir una incertidumbre en los lectores que quieran determinar su estatuto, y que se resisten, incluso, a dar una respuesta evidente a la cuestión de si merecen ser leídas —piezas que juegan con la posibilidad de no ser, en cuanto discursos, nada en especial, discursos al borde de ser nada⁶⁵.

⁶⁴ *Ibid.*

⁶⁵ R. Laddaga, *op. cit.*, p. 27.

Dans les premiers livres, l'évident *manque de forme* et de justification des fragments — on ne comprend pas où ils veulent en venir, ce qu'ils veulent dire—, va de pair avec une batterie de désignations génériques conventionnelles (« prologue », « journal », « épilogue », « généalogie », « drame ou comédie »...), de découpages (de nombreux fragments sont numérotés, par exemple), et de distributions textuelles qui annoncent un sens organisateur. Ainsi, le paradoxe est surprenant, de la cohabitation entre un contenu fragmentaire et erratique, en particulier à cause de l'absence « d'objectif » ou de but visible, et un dispositif emphatique de marques paratextuelles. Un excès de dénominations génériques apparaît dans les sous-titres (journaux, prologues, fictions qui prennent l'apparence de paraboles ou de fables, ou encore d'actes d'une pièce de théâtre), promettant ainsi d'introduire des textes accessibles car apparemment conventionnels, et prétendant instaurer une organisation de cette matière si visiblement hétérogène et réfractaire aux signes et aux marques du genre. Cependant, cet ordre n'est qu'apparent et presque absurde : les formats, qu'on présuppose très nets, déçoivent ou distordent leur sens directeur, et les étiquettes contribuent seulement à pulvériser des textes déjà minuscules, augmentant ainsi la dispersion et la confusion. Quant à la trahison des attentes soulevées par les titres, le prologue ne remplit pas sa fonction, car il n'explique pas de façon évidente ce qui suit, et n'entretient pas de relation claire avec le reste du livre. Ou bien il fonctionne au contraire comme un épilogue, puisqu'à la fin du livre apparaît un nouveau « prologue », sans aucun lien avec celui du début. Le journal pour sa part ne construit aucune subjectivité et il est incomplet, rempli de lacunes temporelles. Le drame, dit-on, est peut-être une comédie, par l'usage du « ou » entre les deux termes, « drame ou comédie », et ce n'est finalement rien de plus que l'ébauche d'une pièce véritable, une espèce de jeu minimaliste sur la possibilité théâtrale. Et ce ne sont là que quelques exemples.

Il y a un ostensible manque de clôture et de lien dans les textes-mêmes, qui contredit aussi la séparation numérotée des parties qui devrait encadrer le sens : en somme, il s'agit de faux schémas présentés au lecteur à travers des mécanismes superficiellement invoqués puis moqués. De tels dispositifs accentuent l'indéfinition, l'imprécision et l'inachèvement que présentent les textes de l'intérieur,

indépendamment de la forme signalée. La visée de ce jeu semble être fondée de toute évidence sur la volonté, clairement opposée à tout zèle taxinomique de marquer les limites, débuts et fins, de corrompre les modalités attendues de la convention littéraire. Si l'élément le plus solide semble ainsi se trouver dans les marques para-textuelles héritées qui établissent des divisions apparentes, plutôt que dans les marques textuelles, paradoxalement ces dernières forcent ou malmènent agressivement tous ces héritages, pas seulement ceux de l'auteur et de l'œuvre, pour briser les expectatives et renverser les règles consolidées :

PRÓLOGO DE UN LIBRO QUE NUNCA PUDE EMPEZAR

Pienso decir algo de alguien. Sé desde ya que todo esto será como darme dos inyecciones de distinto dolor: el dolor de no haber podido decir cuanto me propuse y el dolor de haber podido decir algo de lo que me propuse. Pero el que se propone decir lo que sabe que no podrá decir, es noble, y el que se propone decir cómo es María Isabel hasta dar la medida de la inteligencia, sabe que no podrá decir más que un poco de cómo es ella. Yo empecé esta tarea sin esperanza, por ser María Isabel lo que desproporcionadamente admiro sobre todas las casualidades maravillosas de la naturaleza. (al doctor Carlos Vaz Ferreira)
(*Fulano de tal*, OC vol. 1, p. 15)

Il y a évidemment une forte coïncidence, autant dans les titres des livres que dans les pratiques suggérées par cette manipulation des conventions littéraires, avec l'esprit de certaines « manies » de Macedonio Fernández. Et la piste que donnent ces postures nous aidera à déterminer, en suivant l'étude de Julio Prieto, une manière de définir ou de relier la spécificité avant-gardiste de Felisberto. Comme l'a signalé Ángel Rama, il existe une forte parenté entre le Felisberto des années 1920 et le *martinferrismo*, et dans ses titres déjà peuvent résonner d'autres titres, notamment un titre fondamental de Girondo : nous pensons évidemment à « Cosas para leer en el

tranvía » dans *Fulano de tal* et aux *Veinte poemas para leer en el tranvía*⁶⁶. En ce qui concerne plus particulièrement Macedonio Fernández, il faut prendre en compte une insistance sur une écriture « qui tient plus du « geste productif » que du produit fini », comme l'affirme Roberto Echavarren⁶⁷. Le prologue qui clôt mais qui ouvre, la projection d'un prochain livre qui n'existe pas, l'impossibilité d'écrire sur ce qu'on veut écrire par-dessus tout, font écho à l'expérience de Macedonio de l'écriture non réalisée ni achevée, et à la mise en scène des formes et des genres littéraires critiqués pour leur bagage d'« illusions » et d'« illusionismes ».

Poursuivre l'association entre Macedonio Fernández et Felisberto Hernández sera utile précisément pour le problème qui nous occupe : à propos de la spécificité de la pratique avant-gardiste de Felisberto, la réponse peut être trouvée en grande partie si l'on regarde, en miroir, la position de Macedonio. D'une part, tous deux partagent une situation solitaire et individualiste face à l'esprit de corps ou de groupe de leurs contemporains : une position extravagante —Julio Prieto emploie le terme « *ex-centrique* »— et périphérique, en dehors de ce centre d'où s'émet le discours. D'autre part, ils montrent un aspect *frontalier* de la littérature : à la limite de ne pas être écrite, d'être un espace d'oralité et de mythe, chez Macedonio ; inscrite dans un territoire de l'inachèvement et de l'appauvrissement, dans la récusation de la citation et de l'allusion à la culture, chez Felisberto. Ils se retrouvent également, pour toutes ces raisons, en vertu de leur manque de « volonté d'être dans l'Histoire⁶⁸ » : volonté

⁶⁶ Cité par Enriqueta Morillas Ventura, «Felisberto y su arte narrativo», in N. Dei Cas (coord.), *Actas del Coloquio Homenaje Internacional a Felisberto Hernández*, op. cit., p. 91.

⁶⁷ Cf. R. Echavarren, *El espacio de la verdad. Práctica del texto en Felisberto Hernández*, Buenos Aires, Sudamericana, 1981, p. 11. Et Noemí Ulla : « Esas lecturas críticas (Bergson, James), siempre bajo la tutela del filósofo Carlos Vaz Ferreira, condujeron a nuestro escritor a un sistema argumentativo que se trasladó con mayor énfasis a sus primeros libros, guiados por la singularidad del texto « escribiéndose », modalidad que lo vincula decisivamente con Macedonio Fernández y, en consecuencia, como lo ha observado Roberto Echavarren, esta escritura tiene más de 'gesto productivo' que de producto acabado » (cf. N. Ulla, «Un imaginario singular en el tejido intertextual rioplatense», in N. Dei Cas (coord.), *Actas del Coloquio Homenaje Internacional a Felisberto Hernández*, op. cit., p. 51.

⁶⁸ Pour Léonard-Roques et Valtat, les avant-gardes, « soutenues par leur volonté d'être dans l'Histoire », s'inscrivent dans « une perspective d'invention des origines ». C'est ainsi que l'on peut parler autant de « destruction sauvage » que de « refondation », étant donné que « les groupes (...) oscillent entre rupture et fondation, éloge du progrès et aspirations primitivistes, négations et

de pouvoir qui fait en revanche des avant-gardistes, que nous qualifierions aujourd'hui de « centraux », des destructeurs du passé en même temps que des inventeurs des origines, brillants fondateurs volontaires et consciencieux. Des modèles communs que les deux auteurs du Rio de la Plata contestent, avec une certaine modestie, sans éclat de voix, adeptes d'une liberté du mineur, qui fait d'eux les grands absents d'un nouveau discours originel, des *poètes faibles*, si l'on nous permet d'inventer une expression qui distord délibérément les définitions du critique Harold Bloom⁶⁹ sur la psychologie créatrice de la modernité. Cette même force « fondatrice » qu'un Felisberto ou qu'un Macedonio évitent à dessein, les place en dehors de la posture qui a fait en revanche de l'avant-garde un mythe de la culture contemporaine, « spectre » semblable à celui de Marx (« qui ne cesse de hanter la culture⁷⁰»), et dans lequel ces auteurs mineurs choisissent un espace latéral, ouvert, une sorte d'entre-deux dont la production est distincte.

1.4. *Jeux et jouets : une avant-garde difficile à situer*

Si les dénominations jouent un rôle constitutif et révélateur aux commencements, on peut observer comment le statut littéraire équivoque des textes de Felisberto s'exhibe non sans une certaine exaltation : les textes revendiquent leur déviance ou leur carence en tant que tels, ils s'appliquent à les assumer délibérément. Le désir de situer l'avant-garde, peut-être toujours paradoxal en dernière instance — l'avant-garde devrait être impossible à situer par définition, une création inédite qui se renouvelle constamment—, laisse place ici à une forme particulière, « banale » et

réhabilitations » (cf. « Avant-propos », *op.cit.*, p. 8-9 et 12).

⁶⁹ Nous pensons ici au concept des poètes « forts », forgé par le critique nord-américain : ces auteurs qui ont la volonté de se distinguer du « père », des prédécesseurs, et d'affirmer leur propre voix en devenant eux-mêmes instaurateurs de discours. Cf. H. Bloom, *The Anxiety of Influence: A Theory on Poetry*, New York, Oxford University Press, 1973 (second edition).

⁷⁰ « Comme le rappelle Wolfgang Asholt, parties d'une critique des mythes, les avant-gardes se sont développées selon une acceptation progressive et une revalorisation du mythe face au *logos* et à la raison, avant de devenir elles-mêmes historiquement mythiques d'une manière équivoque : comme révolues, mais néanmoins comme 'spectres' ne cessant de hanter la culture. » (V. Léonard-Roques et J-C.Valtat, *op. cit.*, p. 10, nous soulignons)

négative, qui finit par faire voler en éclats toute idée de pertinence. Dans ces deux grands vides annoncés dès les titres initiaux, l'auteur et le livre, un véritable choix s'exprime. Ainsi, le texte déplace l'intérêt vers ce qui, selon une perspective conventionnelle, semblerait être le résultat d'enfantillages. S'agit-il alors d'un excès avant-gardiste, dans le sens d'une forme négative et radicale de littérature, ou d'une limitation créative ? D'une bizarrerie précieuse ou d'un geste illégitime ?

Au fil des jugements imprégnés de l'idée d'un déficit, d'un avant-gardisme *difficile* ou indéfinissable, les premiers textes de Felisberto semblent être archivés sans recours. Leur forme spécifique gêne le lecteur. Avant-gardisme *bizarre* : les premiers livres semblent ne pas pouvoir échapper à un regard qui les trouve insatisfaisants.

Par exemple, Jorge Panesi affirme en se référant à ces textes :

El valor supremo —tal vez un valor vanguardista— con que se juzga la literatura, y el propio valor con el que se pretende acceder a ella es la novedad. (...) La máquina es el modelo dominante en estos textos tempranos; ayuda a montar el jugueteo irónico con las ideas abstractas y para salir ileso de la confrontación con ellas. Máquina cómica de triturar trascendencias e idealidades, la literatura, en la vanidad de su jugueteo, es el espejo desencantador que desmonta otras maquinarias discursivas⁷¹.

« Divagations » (Xaubet), « curiosités » (Morillas) ou « machines » (Panesi), la polyphonie des étiquettes qui caractérise les premières compositions de Felisberto trahit la surprise face au geste hétérodoxe. On pressent pourtant dans ces termes le défi novateur aux potentiels ludiques et irrévérencieux que proposent ces livres. Cependant, toutes les classifications et la dénomination majeure d'« inventions », dont les précédentes sont finalement l'écho, sont très imprécises, presque étrangères, si nous les comparons à des concepts bien définis au sein du champ artistique, tels que « texte », « poème », « conte », etc. En ce sens, on semble suggérer que la nature de ces compositions n'est pas spécifiquement littéraire. Inventions et machines plus

⁷¹ J. Panesi, *op. cit.*, p. 56.

qu'œuvres d'art, semble-t-on nous dire : fragments qui ont l'air d'objets anti-textuels, a-textuels.

L'inquiétude face à un texte peu littéraire se tapit dans ces catégories, à travers deux extrêmes : l'ombre de l'objet (machine, dispositif) ou d'une matière inconsistante et évanescence (curiosité, divagation). La vieille nécessité de forme et de contenu renaît souterrainement dans les lectures. Tandis que la force de la nouveauté, de la modernité par excellence se trouve dans les inventions, il semblerait ici que par ce même symptôme la littérature se renierait elle-même. Dans les limites de ce rejet plus ou moins frontal, postule-t-on que la littérature devrait nécessairement faire allusion à sa propre histoire et à ses généalogies, et ses objets renvoyer à leurs propres objets, sans les violenter trop, si l'on veut continuer à la reconnaître comme littérature ? Quelles sont les limites du littéraire ? Le tempérament particulièrement irritant des résonances dadaïstes et semi-futuristes de Felisberto —ces expressions sont plus proches des écrits de l'époque— débouche sur les aspects les plus discutés de cette étape⁷². Mais on ne saurait accuser une œuvre d'être ce qu'en réalité elle *veut être*. Et un rejet de ce type projette sur les lectures une grave erreur, puisque l'on fustige l'esprit initial sans être à même de le reconnaître.

Ainsi, pour prendre le contre-pied de la condamnation, rappelons que l'ordre de l'invention (pour récupérer cette étiquette, mais dans un autre sens) est celui de l'ingéniosité, de la nouveauté, de la surprise et de la curiosité : de ce qui peut changer le cours des choses. Ses prochains ou ses chemins : l'imprévu, l'inutile, la machine poétique, « l'assemblage » de l'inattendu, et de nombreuses pratiques dirigées par le hasard et par le caprice. L'inventivité, pouvoir originel de l'invention, serait l'un des noms de la qualité proprement créatrice : la capacité de produire ce qui est différent, ce qui n'existe pas, la réalité transmutée. Elle devrait être le moteur pour trouver une

⁷² Jorge Panesi note très justement que, bien que certains usages rapprochent Felisberto du futurisme (les motifs de la machine et l'idée de vitesse dans beaucoup de ses premiers textes), l'esprit de son écriture se trouve aux antipodes de toute notion idéalisée de progrès (nous traiterons ce thème spécifique dans les pages qui suivent). De même certains de ses écrits pourraient monter un positionnement très critique par rapport à l'ultraïsme. Même si Panesi souligne que ce n'est pas l'objet de son essai que d'aborder les relations de Felisberto avec l'avant-garde, il n'en est pas moins intéressant pour nous qu'il les qualifie de « problématiques » (*op. cit.*, p. 55).

nouvelle forme, selon l'exigence avant-gardiste. En effet, l'avant-garde se propose comme une *inventivité nouvelle*, par la reformulation intégrale de la capacité créative, réécrite directement depuis son impulsion ou ses racines : « à une culture héritée et irrecevable se substitue une inventivité nouvelle, une relation directe de l'artiste à son art et non plus à l'« art » tel que la contrainte sociale l'a jusqu'alors imposé », disait Marc Dachy pour se référer à *Dada*⁷³. Ainsi, on pourrait en réalité placer l'inventivité au centre de toute la rénovation esthétique du XX^e siècle, occupée moins des œuvres que des mécanismes originaux pour produire des œuvres, principes générateurs et ouvertures qui rendent possible la nouveauté des œuvres.

Dans l'art de Felisberto, selon Enriqueta Morillas, le caractère ludique s'exerce dans la recombinaison de la réalité : il s'agit de tout faire basculer dans le chaos pour mieux raccommoier ce tout selon une nouvelle composition de ses éléments et parties ; l'objet artistique est ainsi notre monde même mais « désarticulé, soumis au traitement de celui qui « prend plaisir » —comme il est dit dans un manuscrit de *Tierras de la memoria*— à dérouler et désarticuler des jouets aux merveilleux ressorts⁷⁴».

Il convient donc d'accepter, sans réticence ni condamnation cependant, qu'il y a dans les premiers textes quelque chose qui relève de l'objet ou du dispositif, dans la mesure où ces textes s'établissent comme l'exercice d'une liberté de manipuler, démembrer, reconstruire, récupérer et copier d'autres matériels en s'en moquant. Ces œuvres de l'étrangeté ou de la gêne, machines, curiosités ou « divagations » — pour répéter des termes récurrents dans les observations des critiques— pourraient être mieux considérées selon la catégorie du *jouet* : objet spontané qui revêt de multiples et libres usages, qui nous aide à identifier l'importance de la joie et de l'improvisation.

Si l'on a beaucoup insisté sur la position fictionnelle de *l'enfant* chez Felisberto,

⁷³ M. Dachy, *op. cit.*, p. 14.

⁷⁴ E. Morillas, *op. cit.*, p. 260 (La citation de Felisberto Hernández correspond à « Pre-original de Tierras de la memoria », *Obras completas*, Tomo VI, p. 99, Montevideo, Arca, 1974).

comme façon de légitimer sa voix d'auteur et ses choix esthétiques⁷⁵, on trouve ici aussi quelqu'un qui veut exercer une manipulation « joueuse », inventer des pratiques asystématiques à contre-courant des idées reçues. Le *jouet*, objet construit par l'acte même de jouer, plaisir ou destruction espiègle, est ce qui aide à créer, imiter, changer de forme, s'amuser, en particulier avec ce qu'il y a de plus trivial, de moins artistique à première vue. Le jouet donne l'idée que tout peut être manipulé, que rien ne saurait être intouchable et maintenir sa signification, car tout peut changer de sens ou subir, par l'usage, un changement de sens. N'importe quel objet est passible d'être recréé, et les formes simples et connues peuvent devenir des éléments d'un autre registre, se transformer en objets d'un autre monde. Le jouet est une forme dans laquelle la réalité même traverse une frontière et devient art, par la force de l'imagination, sans pour autant perdre sa forme propre : des allumettes peuvent devenir des files de soldats sans cesser d'être des allumettes. Cette opération d'un art qui dispose d'un monde quotidien et commun *in praesentia*, sera une opération clé de toute l'esthétique hernandienne. L'imagination de celui qui joue est nécessaire pour entrer dans le jeu ; il faut simplement s'ouvrir à la possibilité qu'un objet peut se transformer, mais sans cesser d'être ce qu'il est.

Ainsi, le jouet apparaît toujours en premier lieu dans son caractère d'objet, dans la mesure où « être le jouet de » c'est être livré à une volonté extérieure, devenir l'objet d'autrui. Pour le sujet, en revanche, *jouer* c'est s'amuser avec quelque chose sans intention déterminée. Manipulation capricieuse, manque de conclusion et peut-être d'objectif, l'acte de jouer implique aussi la possibilité de traiter un objet important comme une *chose*, liquidant de ce fait son importance. De plus, le caractère d'objet suggère une distanciation par rapport à l'idée du sublime artistique, surtout pour ceux qui prétendent qu'il existe un champ purement intellectuel ou spirituel : c'est ici l'art comme artefact et comme artifice, et l'art comme artisanat, produit d'une activité toujours physique.

Toutes ces attitudes sont fondamentales pour comprendre comment Felisberto interprète le phénomène artistique. Si l'on peut extraire un principe des

⁷⁵ Ce thème a été extensivement commenté par la critique ; nous le traitons dans la troisième partie de ce travail.

premiers livres, c'est que l'art établit une relation corporelle avec le jeu, et que le jeu a pour fonction primordiale d'ôter son masque au sérieux.

Chapitre 2

Le prologue d'une écriture

2.1. Un prologue intuitif

L'idée du jeu, de jouer et de s'amuser n'est pas circonstancielle chez Felisberto, mais constitutive de son esthétique, et elle apparaît déjà dans le premier de tous ses textes, intitulé « Prologue », dans *Untel*. Voilà un texte déconcertant : comme nous l'avons déjà remarqué en traitant du questionnement et de la dérision des genres littéraires dans ces livres, le « Prologue » n'est pas un préambule explicatif conventionnel, mais bien un véritable texte narratif qui égare le lecteur par son caractère imprévu et abrupt. Cependant, bien qu'il n'anticipe directement rien de ce qui suit, il contient bien un concentré quelque peu emmêlé de valeurs qui peuvent être considérées, rétrospectivement, comme des clés pour définir une position artistique.

Un narrateur anonyme y apparaît, qui présente au lecteur les idées d'un autre personnage (une seconde voix narrative dans le texte), qu'il appelle un « homme réputé fou », c'est-à-dire un homme dont on a décrété qu'il était fou, et que le premier narrateur considère contre toute attente comme intelligent. Le plus intéressant dans ce curieux choix, destiné au premier degré à un effet comique évident, c'est qu'il vise à capter une voix dépourvue d'autorité. Il s'agit de la voix d'un « non-écrivain », qui plus est la voix de quelqu'un qui a perdu la raison :

Conocí un hombre, una vez, que era consagrado como loco y que me parecía inteligente. Conocí otro hombre, otra vez, que estaba de acuerdo en que el loco consagrado fuera loco, pero no en que me pareciera inteligente. Yo tenía mucho interés en convencerle, y del laberinto que tenía el consagrado en su mesa de trabajo, saqué unas cuartillas —esto no le importaba a “él”— y traté de reunir las que pudieran tener alguna, aunque vaga hilación —esto de la hilación tampoco le importaba a “él”— y así convencería al otro de la inteligencia de éste. Pero me

ocurrió algo inesperado: leyendo repetidas veces lo que escribió el consagrado me convencí de que, en este caso, como en muchos, no tenía importancia convencer a un hombre. Sin embargo, publiqué esto como testimonio de amistad con estas ideas del consagrado. (“Prólogo”, *Fulano de tal*, OC vol. 1, p. 9)

Deux affirmations fortes quant aux valeurs de l’écriture vont de pair avec le choix de cet « autre » si particulier : en premier lieu, le désintéret pour la cohésion (« hilación ») argumentative ; en second lieu, et en accord avec cette position, le rejet de toute forme de persuasion du lecteur. En plus de ces idées, dont le narrateur se montre *l’ami* (« comme un témoignage d’amitié »), il convient de souligner que le prologue émane d’une voix narrative nullement délimitée, qui se solidarise avec les idées exprimées par un personnage tout aussi impersonnel et peu situable, comme surgi « du néant ». Juste après cette brève introduction, le discours abstrait de la seconde voix apparaît, sans aucune présentation du personnage qui aille plus loin que ce que le lecteur sait déjà, à savoir qu’il est fou : « Et je suis devenu fou à force de n’attacher aucune importance au pourquoi de toute chose et parce que je ne pouvais pas m’amuser⁷⁶ ». Ainsi, tout le procédé de délégation réfracte le sens assertif du texte. De plus, *l’anonymat* semble être une marque de fabrique de l’auteur : il s’agit d’un narrateur sans nom ni origines, qui nous met sous les yeux à son tour les écrits d’un homme quelconque⁷⁷. D’autre part, ce sont les écrits de quelqu’un dont les idées n’ont aucun prestige social, puisque s’il a été « réputé fou » il se trouve à contrecourant de la convention et de l’acceptabilité.

⁷⁶ « ...Y me quedé loco de no importárseme el por qué de nada y no poderme entretener » (« Prólogo », *Fulano de tal*, OC vol. 1, p. 9)

⁷⁷ Enriqueta Morillas souligne chez Felisberto le personnage non individualisé, anonyme ou dessiné à gros traits, comme un phénomène lié à l’écriture des débuts et, sans doute, indirectement au « dysfonctionnement » de l’auteur : « Hay otros rasgos de interés, como el anonimato de aquellos que se refiere: hay alguien a quien llama “X” —rasgo frecuente, constante desde *Primeras invenciones* hasta *Tierras de la Memoria*, caso extremo adonde todos los seres de la ficción son aludidos por sus motes o por su oficio, o por la denominación resultante del proceso deductivo que caracteriza la reflexión del narrador » (E. Morillas, *op. cit.*, p. 262). Le thème du personnage anonyme ou ordinaire (« *fulano* ») sera traité plus loin dans ce travail (Voir, dans la deuxième partie, le chapitre « *Fulanos* », consacré aux personnages comme principe générateur de fictions, en particulier à partir de *Por los tiempos de Clemente Colling*).

La littérature de Felisberto commence ainsi en prenant tout à fait le contre-pied d'une demande de situation narrative (les données du temps, de l'espace et du personnage sont élusives) ou pré-textuelle (s'agissant d'un prologue, il devrait présenter une forme idoine, non narrative ou tout du moins visiblement explicative). Il se présente même sans un narrateur solide et *l'incipit* agit comme une entrée informe dans un matériau également inconnu et peu saisissable. En général, chez Felisberto, tous les débuts de livre apportent très peu de données ou d'éléments pour que le lecteur comprenne où va le texte ou quel type de discours il a sous les yeux ; ce sera clairement le cas non seulement à ce niveau « d'ouverture » des œuvres, mais également au début de chaque nouvelle, récit ou fragment. Une écriture apparemment négligée, sans références, tend à ouvrir tous les textes hernandiens. Par conséquent, ce n'est pas un hasard si les idées de « cohésion » et de « persuasion » (« hilar », « convencer ») sont refusées en premier lieu.

La littérature de Felisberto travaille ainsi sur une idée de désinvolture formelle et de désagrégation de toute séquence logique, qui se fonde sur un concept personnel de la dispersion ou de la plasticité de la signification (mais nous traiterons de ce point en temps voulu). L'exemple du « Prologue » n'a rien d'hasardeux en ce sens. En règle générale, il est extrêmement difficile de se donner une idée globale de ses textes dans un premier temps, même si cette désorientation tend à s'estomper lorsque l'on a lu un certain nombre de ses productions. Ce n'est pas au premier coup d'œil, mais à un stade bien ultérieur, que le lecteur peut parvenir à capter quelques-unes de ses lignes directrices ou ses subtils fonctionnements internes. Afin de souligner ce que nous avons déjà vu comme un trait d'ensemble des premiers livres, rappelons que l'orientation principale de ce défi littéraire semble résider dans le fait de se dégager de la sphère des idées, du message ou du contenu, que ce soit dans ses formes d'écriture structurantes (la cohésion, *hilación*, *ilación*), ou dans son intention de produire un effet conceptuel ou idéologique sur le lecteur (la persuasion, *convencer*).

Ici, le fait qu'un personnage comme le *fou* inaugure tout appel à la pensée, « dés-autorise » le discours ou du moins désoriente les attentes, et souligne la qualité confuse que les textes tâchent d'apporter. Et ce porte-parole, bien qu'il offre

un « prologue » d'une certaine manière, ne s'applique pas non plus à expliquer ce qui vient ensuite, mais bien à théoriser de façon erratique sur « tout le fait social ⁷⁸ ». Ce qui nous intéresse le plus cependant, ce sont les conceptions qu'il exprime, car elles déboucheront indirectement sur des idées qui, à grande échelle et avec un regard plus vaste et connaisseur, nous aideront à comprendre non seulement les fondements des premiers livres, mais aussi de toute l'œuvre de Felisberto.

Examinons donc les paroles de ce personnage sans nom, le réputé fou. Décoder son discours n'est certainement pas une tâche facile, mais cela ne doit pas pour autant nous amener à croire qu'il n'y a pas d'idées ou de sens dans ses propos, quelque peu divagants et apparemment confus. En premier lieu, son affirmation principale peut être synthétisée ainsi : tout ce que font les êtres humains c'est, par définition, s'amuser ou « se divertir » (« entretenerse »). Les formes de l'action dans le monde se trouvent dépourvues d'un sens fondamental, ce ne sont que des manières de « remplir » la vie d'un contenu quelconque, quand ce n'est pas une façon d'échapper au malaise, au vide ou à la difficulté à vivre. Ce sont, d'une certaine manière, des *jeux* inessentiels et variables :

Y me quedé loco de no importárseme el por qué de nada y de no poderme entretener; todos los demás se pueden entretener y no están locos. Los genios crean, se entretienen y desempeñan un gran papel estético. Los papeles estéticos son muy variados y están naturalmente combinados con las leyes biológicas de cada uno. La combinación primordial en las leyes biológicas no la entienden los cuerdos: el placer y el dolor —acaso dolor solamente—. Y esta combinación es la gran base del entretenimiento humano. (*Ibid.*, p. 9-10)

Entre le nihilisme et l'hédonisme, Felisberto récupère, à travers ce personnage

⁷⁸ Il s'agit aussi de l'analyse d'Enriqueta Morillas : « Todo el hacer social es visto por 'el loco' (...) En este texto inicial ya pueden advertirse las premisas que guían la literatura de Felisberto Hernández» (*ibid.*, p. 261)

et dans son premier texte publié, la conception de Schopenhauer du plaisir et de la douleur comme uniques sources de l'expérience. Les actes des hommes, aux yeux du fou, manquent de fondement essentiel, ce sont tout juste des occupations qui donnent des « effets » ou des résultats subjectifs de bien-être ou de mal-être⁷⁹.

L'idée de divertissement (ou d'absence de divertissement) comme dimension impliquée par tout type d'action, semble priver la volonté individuelle de tout fondement sublime et mettre à nu le caractère superficiel de la réalité. Ce regard démystificateur se trouve centré sur le plaisir immédiat et matériel : le jeu est le sens et la règle du monde. Ainsi, les adultes jouent comme les enfants, bien qu'ils aient octroyé une complexité et une importance symbolique à leur divertissement :

Casi todos los niños se entretienen espontáneamente en trampas simples, y a medida que van siendo hombrecitos aumentan la complejidad. Una excepción son los precoces, que cuando niños los vemos entretenerse en trampas complejas —y todas las mamás se entretienen en admirar lo desproporcionado del entretenimiento con la edad—, y cuando hombres los vemos en trampas simples.
(*Ibid.*, p. 11)

Dans le même ordre d'idée, dans un récit aussi intitulé « Prologue » (*incipit* de *Livre sans couverture*), un personnage développe une pensée qui semble être la continuation des mêmes arguments. Outre les titres et la position équivalente qu'offrent les textes dans les deux œuvres, il existe une similitude dans l'esprit, et ce malgré leur profonde différence formelle. Dans le second cas il s'agit réellement d'une narration, alors que dans le premier, nous avons à peine la transcription quelque peu chaotique des opinions d'un inconnu. Ce second « Prologue » raconte l'histoire d'une religion décadente qui est remplacée par un nouveau culte, bien qu'il

⁷⁹ La même auteure définit alors, rapidement, la cosmovision qui émane du texte : « Su profundo nihilismo, su renuncia a considerar lo históricamente trascendente, un hedonismo que exalta la emoción de padecer y gozar, propias del ser sensible ». Et en ce qui concerne le postulat central sur le divertissement ou l'action, elle note : « La locura, en este caso, se origina en la renuncia a considerar que la vida humana tenga una finalidad. El ser inteligente debe procurar, entonces, llenarla de una u otra forma » (*ibid.*).

s'agisse en réalité de la même religion mais camouflée. L'humour dans cette composition satirique se centre sur un personnage qui subit une condamnation divine à cause de son hédonisme radical, et le châtement expiatoire que choisissent les dieux consiste à le mettre au défi de ne plus penser à lui-même, tandis qu'il se tient accroché par ses propres forces à l'un des anneaux de Saturne. S'il ne parvient pas à abandonner ses pensées égoïstes, ses mains céderont et il tombera dans le vide cosmique. Mais bien que le personnage soit obligé de se poser des questions profondes et de développer des réponses élevées et altruistes, il n'arrive finalement à postuler rien de très différent des idées du « réputé fou »⁸⁰. Pour commencer, il découvre que la vie n'est qu'un empressement pour passer le temps et tromper l'ennui :

Ya tenía una inmensa suma de “por qué”, ¿por qué la Tierra daba vueltas sobre sí misma? —¿por qué además daba grandes vueltas alrededor del sol?, ¿por qué los hombres tenían que dar vueltas alrededor de los alimentos y comer para no morirse?, ¿por qué daban vueltas alrededor de las hembras? Le cruzó la idea semisolución de que la Tierra y los hombres hacían todo eso para no aburrirse. ¡Qué bien le hubiera venido ahora un descansito! A pesar de la alegría y del placer último seguía colgado... (OC vol. 1, p. 18-19)

Comme nous le voyons, penser et rechercher des solutions importantes aux problèmes de la vie ne sont pas ici des actions particulièrement élevées, mais plutôt d'autres façons de s'amuser et de passer le temps, voire même des distractions. Afin de souligner ironiquement cette interprétation, la somme vertigineuse de questions profondes et de réflexions non égocentriques donne un résultat qui revient exactement au même : un contentement éphémère et le souhait de « un descansito » (« un petit moment de repos »). Dans sa position physiquement ridicule, le protagoniste continue à discourir de manière absurde sur la terre et les hommes, grâce à sa perspective privilégiée, extérieure à la sphère terrestre :

⁸⁰ Afin de distinguer les deux textes intitulés « Prologue », nous utiliserons la dénomination « Prologue/Prólogo (1) » pour identifier le texte du « réputé fou », dans *Fulano de tal*, et « Prologue/Prólogo (2) », pour celui du condamné par les dieux, dans *Libro sin tapas*.

Cuando lograba detener los 'por qués', la Tierra le parecía un juguete ingeniosísimo; la encontraba parecida a esos sonajeros de los niños que es necesario que los muevan para que suenen: la Tierra se movía y por eso los hombres tenían acción. Tal vez si se detuviera ellos también. Pero no se podía asegurar nada, era un juguete muy complejo. Hubiera deseado, igual que los niños, romperlo, ver cómo era interiormente y romperle el por qué. (OC vol. 1, p. 20)

Nous voyons aussi que, par analogie avec les hommes qui s'attribuent pour eux-mêmes divers jeux, la Terre elle-même, entité qui les abrite, devient un jouet pour le regard. Son mouvement et son « agir » proviennent d'une intense impulsion cinétique... C'est l'image joueuse qui se décline sous une nouvelle forme à partir de la conception initiale. De la même façon les hommes et leurs activités variées, scrutés depuis le lointain, sont vus comme des objets mécaniques, pure texture physique et matérielle :

IX

Pero lo único que podía hacer era observarlo [el juguete complejo, la Tierra]: observando le parecía que los hombres tenían cuerda individual, pero que se subordinaban a la Tierra por un imán; y que al moverse la Tierra les excitaba la cuerda y que había hombres de más o menos cuerda.

X

La fórmula más general que hubiera podido deducir de los hombres de más o menos cuerda era: cuando más vueltas de la rueda de la cabeza, menos cuerda. También le parecía que el gran predominio de una de las piezas del juguete-hombre, afectaba la cuerda: el juguete-hombre-atleta, al que le predominaban los músculos; el juguete-hombre-inteligente al que le predominaban los razonamientos, etc. Todos los predominios o anormalidades hacían que el hombre que los poseía fuera considerado célebre por los demás hombres. (OC. vol. 1, p. 20-21)

Le point de vue du condamné se maintient ostensiblement dans un état proche de l'amusement et du jeu que postule le fou du prologue inaugural. Ici la perspective proprement visuelle, créée par l'anecdote narrative, justifie comiquement l'observation de la planète et des hommes d'un point de vue matérialiste et même objectal, et les définit tous comme des jouets (le hochet, le ressort, les pièces...). Il est intéressant d'observer comment le caractère instinctif et hédonique des humains et la réalité organique de l'existence s'expriment cependant dans des images partiellement mécaniques. Nous ne pouvons éviter de remarquer que ce mélange de mécanisme et de pulsion ou vitalisme ressemble fort à un geste avant-gardiste très connu : celui qui réunit l'utilisation criarde de la modernité autant que le désir d'aller contre elle, ou du moins contre certains de ses aspects. Le vitalisme, à cette époque, tend à être pensé à travers une vitesse et une intensité que seule la machine peut évidemment suggérer aux sens⁸¹. Mais le jeu uni à la machine évoque également l'image du jouet et sa place dans l'imaginaire de l'avant-garde. Sans doute la machine *en tant que jouet* déploie une dimension fantaisiste et un peu romantique, associée à l'imagination ainsi qu'à l'enfance comme une époque idéalisée et un règne libre sous le « principe du plaisir » (comme dans le surréalisme en général ou dans le style Duchamp et les *machines célibataires...*).

Le condamné semble ainsi répéter l'orientation philosophique basique du « fou » du premier texte : dans son discours, toute activité est conséquence de la nécessité de profiter de l'instant et d'échapper à l'ennui et au sentiment du néant. Le principe du jeu renvoie ainsi à ce qui n'a pas de sens profond ou de finalité, à la pulsion immédiate qui nie toute valeur sublime aux actes. N'oublions pas, qui plus est, que ce personnage se définit comme n'ayant pas consacré sa vie à des choses substantielles et « élevées » : il est châtié pour avoir consacré toutes ses énergies mentales et physiques à lui-même et pour n'avoir veillé qu'à son propre bien-être. De fait, sa punition procède selon le texte non de la vie même, qui serait pure force instinctive et amoral, mais de l'œuvre volontaire de quelques dieux, qui prétendent être les représentants d'un sens ultime de toute chose terrestre.

⁸¹Voir plus loin lorsque nous traitons du problème de la temporalité et du vertige de l'écriture dans « Juan Méndez o Almacén de ideas o diario de pocos días », un texte des années 1930 (chapitre 4).

Mais outre cette conception fondée sur le jeu, le divertissement et la matérialité, un autre élément singulier apparaît également : il s'agit d'une certaine insistance sur la diversité même des jeux ou activités humaines, auxquelles on attribue une valeur différente. Le fou évoque la possibilité qu'il existe une forme de « piège » inhérent à l'action de s'amuser⁸². En premier lieu et dans tous les cas, il est clair que l'être est nécessairement pris dans une certaine recherche, par simple pulsion vitale (la terre bouge, les humains bougent et doivent donc se procurer des aliments et s'amuser d'une façon quelconque, etc.). L'être ne peut pas se passer d'agir, c'est-à-dire, d'œuvrer pour survivre et de désirer le bien-être, de sentir et d'expérimenter. Mais malgré cette qualité forcée, inévitable, il semble exister dans cette conduite la possibilité de se tromper soi-même, et pour cela une forme nette de piège. Selon le fou, le piège surgit lorsque l'on oublie l'absence de sens qui gouverne tout et que l'on octroie une grande signification à ses propres actes. C'est-à-dire que l'erreur apparaît quand on essaie de justifier l'action par une signification supérieure. C'est ce que font tout particulièrement ceux qui tentent d'être des modèles ou de produire une œuvre très spéciale et authentique, comme « les esthètes qui ont imposé leur système nerveux comme modèle des autres systèmes nerveux⁸³ » : en d'autres termes, les gens importants qui croient faire des choses importantes.

Si l'action en soi ne revêt aucun sens essentiel, le réputé fou tente d'imposer, à son tour, l'exercice d'une action ridicule... Il le fait peut-être pour prendre le contre-pied des pièges de l'intellect, qu'il considère comme de pures pirouettes ou actes acrobatiques qui nécessitent un entraînement spécifique, bien qu'ils soient perçus comme socialement supérieurs. L'idée *bête* qui s'oppose à ce caractère précieux, utile et pertinent, consiste à compter jusqu'à mille :

Lo que me parece que tiene más presión de entretenimiento es contar hasta mil: esto no tiene pretensión de trampa de entretenimiento. En

⁸² Quelques exemples tirés de « Prólogo (1) » : « pretensión de trampa de entretenimiento », « las trampas del entretenimiento », « las trampas del entretenimiento de las artes », « presión de entretenimiento », « tanto en las trampas del arte como en las de la ciencia... », « el queso de todas las trampas », « el queso de las trampas de entretenerse... », « me he entregado a una trampa de entretenimiento a pesar de saber que era trampa » (*Fulano de tal*, OC vol. 1, p. 10-11).

⁸³ «... los estetas que han impuesto su sistema nervioso como modelo de los demás sistemas nerviosos... », « Prólogo (2) », *Libro sin tapas*, OC vol. 1, p. 16.

cambio, las artes y las ciencias, sí. Las trampas del entretenimiento de las artes, consisten en hacer variaciones sobre un tema determinado, y las ciencias, en plantear casos especiales de todo: y habiendo genio, estos entretenimientos no escasearán nunca (...). (« Prólogo (1) », *Fulano de tal*, OC vol. 1, p. 10)

Ainsi, nous voyons que les disciplines scientifiques et artistiques se livrent aussi à leur propre convention, à un monde de reproduction et de répétitions ; mais elles se considèrent toujours comme précieuses et originales. L'action significative est ainsi moquée à travers l'exercice d'une action inutile et absurde, également monotone et répétitive. Dans le « Prologue » symétrique de *Livre sans couverture*, nous constatons que le protagoniste, le condamné, s'adonne au même principe :

Los primeros tiempos fueron horribles. De repente se quedaba agarrado de una mano, de dos dedos, pero enseguida atinaba a prenderse con la otra mano. Hacía esfuerzos sobrehumanos para no pensar en sí mismo. De pronto se quedaba mirando fijo a la tierra y eso le distraía un poco. Lo primero que lo distrajo absolutamente sin tener que preocuparse de las manos ni de sí mismo, fue muy curioso: estaba mirando fijo a la Tierra y se le ocurrió pensar por qué daría vueltas y más vueltas. Así pasó mientras la Tierra dio treinta vueltas. (« Prólogo (2) », *Libro sin tapas*, OC vol. 1, p. 17)

Ainsi, une action inutile, vide ou absurde occupe la place d'une action importante et sensée, et lui ôte toute valeur qui dépasse sa propre immanence. L'action stupide de compter fonctionne comme un véritable contrepoids au caractère téléologique que présuppose la société dans toute action humaine. En soi, la construction sociale implique que l'activité des hommes possède une finalité et un sens.

Mais même si tout paraît réduit d'un seul coup à cette qualité matérialiste, douloureuse ou plaisante (qui est faussée si nous voulons lui assigner une valeur substantielle), nous verrons que le fou qui ouvre la littérature hernandienne avance un peu plus dans la déconstruction de ce fonctionnement global, ou du moins qu'il

semble aller plus loin dans la vision qu'il offre. Ainsi, dans la référence aux « génies » (« Les génies créent, s'amuse et jouent un grand rôle esthétique⁸⁴ ») et aux types et qualités de divertissement, nous découvrons que tous les actes-jeux font partie d'une scène plus générale, du théâtre de la représentation sociale, dans lequel tout acte (ou jeu) reçoit une valeur relative, sur la base de l'attribution d'un sens :

Los hombres se consideran entre sí con grados de superioridad por la manera de entretenerse; y hay casos más curiosos aún; los hombres que se entretienen en considerar grados en la comprensión del entretenimiento de otros, es decir, no el caso de los productivos, sino el de los receptivos. (« Prólogo (2) », *Fulano de tal*, OC vol. 1, p. 10)

Le regard du fou dénature donc avec ironie l'importance des fonctions bien placées sur l'échelle sociale — nous trouvons ici aussi, entre les lignes, une allusion aux critiques d'art et à tous ces individus et institutions qui discriminent et jugent la valeur des autres. Bien que tout soit, en définitive, divertissement, le personnage porte-parole nous fait remarquer que c'est la société qui confère une importance hiérarchique aux diverses fonctions humaines, et qui les distingue très clairement. C'est là que se trouvent les principaux pièges. C'est ainsi que le pense le « fou consacré », bien qu'il doute de la véracité du mécanisme. De la même façon, dans le second « Prologue » aussi, le condamné rabaisse de manière caricaturale l'estime que reçoivent ceux qui appartiennent aux sphères les plus savantes et les plus « hautes » de la société, et en général les individus réputés pour posséder quelque qualité exceptionnelle :

Se le ablandaba un poco la duda de por qué serían célebres los juguetes-hombres-atletas y los juguetes-hombres-inteligentes a pesar de ser inútiles al progreso: le parecía muy general en los juguetes hombres vulgares, el mal de pocos músculos y poca inteligencia para el progreso. Estas dos clases de hombres servían de ejemplo a los demás. Les

⁸⁴ «Los genios crean, se entretienen, y desempeñan un gran papel estético » (« Prólogo (1) », *Fulano de tal*, p. 9).

excitaban por medio de la exageración del desarrollo de los músculos y la inteligencia. Y todo esto a pesar de que ellos no servían al progreso: tenían más musculatura y más inteligencia de la necesaria para la acción. Pero eran célebres porque asombraban a los demás con la anormalidad tan notada y con la exageración que producía el buen ejemplo. Y en tanto a ellos, a los celebrados, el éxito les excitaba más la voluntad para desarrollar más la exageración, la anormalidad que cada vez se notaba más. (XI, « Prólogo (2) », *Libro sin tapas*, OC vol. 1, p. 21)

Ainsi, à travers une argumentation un peu embrouillée et comique, les textes semblent nous dire que le piège de la prétention est le plus important à déjouer, et que les personnages exemplaires et bien vus sont en réalité ceux qui méritent le plus de moqueries, pour la conviction de supériorité qui les anime.

2.2. *Juegos de personas inteligentes : la relación a l'heredero intelectual*

Los eruditos juegan a quien se acuerde mejor de estos juegos

“Cosas para leer en el tranvía”, *Fulano de tal*

Nous voyons donc avec plus de clarté que les textes des premiers livres satirisent les jeux ou les activités pratiqués par certains personnages. Ils s'acharnent par conséquent sur une catégorie de personnalités idéales : celle des hommes remarquables et en particulier de ceux qui ont une position influente dans la culture et la pensée. Ce qui est ainsi explicité à travers le personnage du réputé fou se retrouve facilement dans presque tous les autres textes des premiers livres. L'intérêt ironique repose sur le fait de démasquer le jeu des plus « sérieux », ou de rabaisser leur sérieux à la catégorie du jeu :

Juegos de inteligentes:

Los despejados juegan a las esquinitas y aprovechan la confusión general para quedarse con una esquinita. Los teósofos juegan al gallo ciego y si abrazan el tronco de un árbol, dicen que es el talle de una joven, y si les sacan el pañuelo de los ojos, dicen que la joven se

convirtió en árbol y si les muestran la joven, dicen que es la reencarnación, y si la joven dice que no, dicen que es la falta de fe.

Los eruditos juegan a quien se acuerde mejor de estos juegos.

Domicilios espirituales:

El Dios de los católicos es un Dios que está en el aire.

El Diablo está especialísimamente en los buenos.

Los santos están en sus tareas.

Los ángeles han volado demasiado alto.

Los escritores están casi siempre en sus escritorios.

Los cultos están en todas partes.

Los bohemios están en el mundo.

Los héroes están embalsamados. (“Cosas para leer en el tranvía”, OC vol. 1, p. 12)

Puisque dans les premiers livres la recherche se déploie sur la trivialité ou sur le désir de ne pas construire de sens, de ne développer aucun thème, il n'est pas surprenant qu'apparaisse, avec une aura corrosive, un certain type de personnages —et de discours, comme nous le verrons— qui se trouve au pôle opposé de la volonté de non-sens. D'après ce regard, dans la sphère humaine, les fonctions « intellectuelles » et « spirituelles » se chargeraient de produire une illusion contraire au phénomène réel de la vie, en construisant la substantialité du monde, son ordonnancement, la fixation de ses vérités. Dans la mesure où il n'est pas facile d'écrire un texte insignifiant, ou le moins signifiant possible, puisque le langage même s'efforce vers un sens, nous pouvons affirmer qu'*Untel* et *Livre sans couverture*, en tant que livres, quand ils ne sont pas consacrés purement et simplement à la plaisanterie ou au texte « mauvais » et inconsistant, se proposent de fustiger génériquement ces figures que la société investit de savoir et d'autorité culturelle.

Quant à ces personnages ou figures, c'est leur facette la plus mondaine qui est abordée cyniquement, pour démystifier la fonction qu'ils remplissent. Dans les deux livres, la référence abstraite à ceux qui sont dotés d'un savoir est répétée avec insistance, à travers la mention d'une profession ou d'une activité réputée. Celle-ci peut prendre des formes différentes et néanmoins voisines, qui nous fournissent le

répertoire très abondant d'épithètes qui peuple les textes : les « personnes intelligentes », « les futés », « les théosophes », « les érudits », les « intellectuels », les « hommes sensés absolument parfaits », « les écrivains », « les hommes cultivés », « l'idéaliste », « les esthètes », « les savants », « les génies », les « hommes parfaits » ; enfin, aux confins du ridicule, la « Pierre philosophale », qui parle toute seule⁸⁵. Les fragments présentent ces personnages, définis par leurs fonctions, comme des stéréotypes burlesques : comme s'il s'agissait de figures miniaturisées et artificielles, de morceaux de carton placés sur une maquette. Par exemple, la tragédie de « l'intellectuel », qui donne son titre à un livre, est de se voir tyrannisé par sa belle-mère (voir « Journal »⁸⁶). « L'idéaliste », quant à lui, est victime de ses propres idées, surtout quand il s'agit de la réalité de la matière qu'il tâche de mettre au second plan, puisqu'il marche sur son propre chapeau en le confondant avec le gazon (*ibid.*). « Les futés » profitent de la confusion des autres pour « s'appropriier un coin », et ceux qui s'adonnent à un « combat intellectuel » finissent par résoudre leur conflit avec un duel à l'épée, ce qui revient à troquer le problème « de l'intelligence » pour un « problème de chorégraphie », répondant plus exactement aux exigences de leurs egos (« Mettre la main à l'épée »⁸⁷). On peut donc constater que, quand ces personnages n'apparaissent pas caricaturés par leur attachement au faux monde du concept (avec en conséquence une incapacité à vivre), leur portrait est encore plus impitoyable : ce sont des faussaires ou des individus velléitaires, motivés au fond par la vanité du prestige mondain ou du triomphe égoïste⁸⁸.

Il semble ainsi que ces actions « intellectuelles » sont invalidées par leur prétention et par conséquent, elles deviennent presque invariablement des pièges :

⁸⁵ Ces désignations apparaissent parfois dans les deux premiers livres, d'autres seulement dans l'un des deux : los «inteligentes» (p. 12, 14, 24), «los despejados» (p. 12), «los teósofos» (p. 12), «los eruditos» (p. 12), «intelectuales» (p. 13), «los absoluto-perfecto-cuerdos» (p. 11), «los escritores» (p. 12), «los cultos» (p. 12), el «idealista» (p. 13), «los estetas» (p. 16), «los sabios» (p. 23), «los genios» (p. 9), los «perfectos» (p. 24-25); la *pedra filosofal* (p. 26-31).

⁸⁶ « Diario », *Fulano de tal*, OC vol. 1, p. 13.

⁸⁷ « De sable en mano », *Fulano de tal*, OC vol. 1, p. 13.

⁸⁸ Enriqueta Morillas remarque que les textes semblent dire que tout le prestige social accumulé par ces personnages repose sur une équivoque : « [ellos] revisten de seriedad lo que no es sino aprovechamiento. Aparecen como los mixtificadores, los grandes embaucadores que necesitan de la escena del mundo para satisfacer y nutrir su profundo egoísmo. » (Morillas, E., *op. cit.*, p. 261)

bien qu'il ne s'agisse que de jeux, les arts et les sciences tentent d'oublier leur caractère de recherche subjective du plaisir, en croyant au contraire à une substantielle connaissance. Nous pouvons dire que, selon cette mentalité, de telles activités humaines finissent par méconnaître leur pure force imaginative ou leur nécessité, et se sentent porteuses d'une sorte de vérité. Rappelons que le fou enseignait à fuir de l'action significative en comptant, puisque cette activité creuse évite de tomber dans le « piège à divertissement », si caractéristique des arts et des sciences⁸⁹. Comme il l'affirme ensuite, très explicitement : « les tromperies de l'art, comme celles de la science, sont riches de grandes émotions. L'émotion, précisément, est le fromage des pièges à divertissement »⁹⁰.

Dans la sphère mondaine, ces pratiques codifiées et leurs positions constituent donc l'objet favori de la moquerie du narrateur, car elles semblent aspirer à un stade supérieur et fondateur alors qu'en réalité elles se trouvent propulsées par des désirs vaniteux. De fait, la réputation de ces fonctions se consolide grâce à la perpétuation de castes parmi les gens qui s'y consacrent, et au consensus social autour de leur importance. L'élément de la reproduction ou de l'imitation, ce pouvoir conservateur du discours et de ses agents, se signale de manière satirique dans les textes. En réalité, les intellectuels s'occupent en grande partie de reproduire la connaissance existante, les institutions et l'autorité, ce qu'ils ne seraient disposés à reconnaître face aux mythologies du génie et de l'originalité qui règnent parmi eux. Les arts et les sciences arborent un côté purement conventionnel, qui contribue à solidifier cette posture trompeuse. Le réputé fou exposera moqueusement le caractère imitatif de l'art à travers des procédés propres aux œuvres, tant scientifiques qu'intellectuelles et artistiques en général : cas et exemples, contre-exemples, variations, stylisations et versions. Ces formats sont, selon ce point de vue, les équivalents d'exercices de gymnastique de l'intellect ou de la sensibilité, des clichés de l'entraînement dans des disciplines particulières :

12 de agosto.

⁸⁹ « Prólogo », *Fulano de tal*, OC vol. 1, p. 10.

⁹⁰ *Ibid.*

...Este celebrado pianista nos invitó a cenar. Nos habló de otros pianistas: a uno de ellos le llaman “El Mago de la Memoria”. Toca toda la obra de un autor. Otro que ahora está en Norteamérica, improvisa en los estilos Bach, Beethoven, etc., con sólo tres notas que le den.

Después de cenar ejecutó a Verdi transcrito y arreglado por Liszt.

Al despedirme consentí en acompañarles mañana al cine...

(“Diario”, *Fulano de tal*, OC vol. 1, p. 13-14)

Selon cette vision des choses, le masquage de l’aspect imitatif et profiteur des pratiques intellectuelles repose finalement sur l’idolâtrie réservée à ce que la société appelle, peut-être un peu pompeusement, « œuvres » et « auteurs ». Or, inversement, on peut se plaire à jouer dans le style de n’importe quel grand compositeur et ainsi créer en le désacralisant⁹¹. Comme on peut l’apprécier dans cet ensemble de textes, la répétition de la figure vilipendée du héros intellectuel et de l’artiste se superpose à la dispersion générale d’*Untel* et de *Livre sans couverture*, comme une des topiques qui construit l’ensemble. Mais nous verrons que l’insistance sur le personnage se projette et s’étend aussi à une condamnation caustique des discours capables de fonder des valeurs intellectuelles, philosophiques et même sentimentales. C’est-à-dire que la cible de l’attaque ne sera pas seulement la figure ou le personnage, mais aussi le discours que celui-ci institue, ou dont il est en réalité le produit (dans la mesure où un auteur est « l’effet » ou la conséquence d’une œuvre). S’il est particulièrement remarquable que la littérature de Felisberto dans ces *beginnings* prend pour cible la littérature « à contenu », il semble aussi cohérent que, en dehors de la présence du fragment insignifiant et dérisoire, la seule forme littéraire reconnaissable que nous y trouvions soit la parodie d’une narration linéaire, téléologique, ou de tout discours du savoir.

⁹¹ C’est plutôt en ce dernier sens que ce texte est interprété par Norah Dei Cas, comme un véritable « jeu » créatif d’improvisation, un jeu sur la « variation » (cf. *Feliberto Hernández, musique et littérature, op. cit.*, p. 91-92, 44-46 et 106-109).

2.3. Généalogies cannibalisées

Voici donc l'autre axe idéologique qui se cristallise dans les débuts de Felisberto : une attaque virulente contre le système épistémique de la narration. Dans *Untel* et *Livre sans couverture*, un groupe de récits plus longs entreprend une féroce parodie de certaines matrices discursives : en l'occurrence, les modèles les plus élémentaires. Si dans la structure générale de ces livres, la forme de miscellanées et la capacité destructrice de la brièveté excessive, inconsistante et presque évanescence, étaient surprenantes, il se produit ici une distorsion remarquable de modèles tout à fait classiques, d'une orthodoxie paradigmatique. Il s'agit de paraboles, de textes liés à la forme du mythe ou des cosmogonies. Et de la même façon que le tracé grossier et l'effet d'emporte-pièce des premiers livres convoquaient des personnages stéréotypés, il s'agit ici de faire appel à ces grands récits comme porteurs de sens pour mieux les saper. Ces types textuels sont le modèle absolu, une sorte d'archétype platonicien de la narration : les formats traditionnels qui contiennent un élan généalogique et/ou téléologique, se donnent comme des vecteurs universels des idées d'origine et de destin. De telle sorte que la finalité explicite est ici de les distordre pour défaire toute image vraisemblable de genèse, de fondement originel ou, au contraire, de destin sublime, progrès ou dénouement supérieur. En particulier dans *Livre sans couverture*, une somme de récits comiques vient s'attaquer aux systèmes de pensée totalisants, depuis une position ludique⁹².

Comme nous l'apercevons déjà, à l'intérieur de cet ensemble dispersé les textes sont cependant liés par deux choix importants : d'un côté, l'attaque viscérale contre

⁹² «Las dos primeras publicaciones de Felisberto (...) aparecen como el relato irónico de todas las narraciones teleológicas de la ciencia y la religión», remarque Elena Pérez de Medina. Selon cette auteure, la troisième personne omnisciente, éloignée du je-narrateur qui est plus habituel dans les textes hernandiens, rétablit la prétention d'objectivité des récits du savoir : « [en los dos primeros textos] hay un trabajo con la distancia enunciativa propia del discurso científico, modelo privilegiado del naturalismo. » (« Felisberto Hernández: La voluntad de no sab(v)er », in G. M. Aguilar (comp.), *Informes para una Academia. La crítica de la ruptura en la literatura latinoamericana*, Buenos Aires, Instituto de Literatura Latinoamericana, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 1996, p. 125.

les représentants du savoir et, parallèlement, contre leurs créations pédantes. Pour commencer, le « Prologue (2) » (que nous avons déjà vu en partie) tourne autour du problème théologique de façon ridicule, à travers une polémique entre les dieux sur la permanence ou la suppression de la réincarnation, et l'histoire d'un châtement exemplaire. « Berceement » utilise le modèle de l'apocalypse biblique autant que les fantasmes sur un futur d'une perfection terrifiante à la façon d'Aldous Huxley et de George Orwell, pour parler de la destruction imminente de la vie sur Terre et de comment les hommes vont regagner leur planète. « Généalogie » est une cosmogonie absurde de figures mathématiques (cercles, lignes horizontales, triangles) instituées en personnages. Finalement, « La pierre philosophale » propose une caricature du discours philosophique, à travers le bavardage ridicule d'une pierre quelconque, à l'écart avec d'autres pierres dans un chantier de construction.

Bien que ces histoires dotées d'une morale apparente et d'un format traditionnel promettent de représenter la rhétorique de la connaissance, celle-ci se voit immédiatement remplacée par des scènes insolites. Les réflexions sur le destin général de l'univers et des vies humaines seront farfelues, comme des simulacres ou des parodies de cosmogonies ou de récits apocalyptiques (ce qui constitue le revers de l'origine, ou sa version négative). Une grande partie des compositions de *Livre sans couverture* est ainsi consacrée à la désarticulation de ces formes narratives pourvoyeuses de sens, fondatrices et ancrées dans une tradition de spécialistes et d'exégètes, de figures d'autorité et de sacralisations. L'utilisation irrévérencieuse de matériaux dépareillés crée des angles inattendus de perception comique. Le « il était une fois » de la narration pure, magistrale ou exemplaire, au lieu d'engendrer un discours plein de sagesse, déchaîne un espace d'absurdité à travers la synthèse d'éléments hétérogènes, qui s'entrechoquent de manière ridicule parce qu'ils appartiennent à des dimensions différentes.

Par exemple, le récit qui s'intitule très explicitement « Généalogie » (naissance, origine, lignage), se présente comme la version drolatique d'un commencement du monde, et utilise de manière parodique la géométrie, dans un exercice verbal qui imite le cinéma d'animation expérimental :

Hubo una vez en el espacio una línea horizontal infinita. Por ella se paseaba una circunferencia de derecha a izquierda. Parecía como que cada punto de la circunferencia fuera coincidiendo con cada punto de la línea horizontal. La circunferencia caminaba tranquila, lentamente e indiferentemente. Pero no siempre caminaba. De pronto se paraba: pasaban unos instantes. Después giraba lentamente sobre uno de sus puntos. (...) Pero una vez la circunferencia violentó su ritmo. Se detuvo más tiempo que de costumbre (...) Parecía observar en el sentido opuesto de su camino. Pasó mucho tiempo sin ver nada a lo largo de la línea infinita. Pero la intuición de la circunferencia no erró: de pronto, con otro ritmo violento, de andar brusco, de lados grandes, se acercaba un vigoroso triángulo. (“Genealogía”, *Libro sin tapas*, OC vol. 1, p. 34)

D’emblée, une série de péripéties, comme le requiert tout récit digne de ce nom, vient engendrer et dégrader par ses déformations insolites l’univers narratif « parfait » de cette histoire abstraite. Ainsi, tout le texte ressemble à une chorégraphie comique faite des métamorphoses de personnages euclidiens. Chacun d’eux subira individuellement divers changements au fil des expériences vécues, mais les figures se transformeront surtout sous l’influence du regard d’autrui et par le contraste entre leurs natures respectives :

III

Pero el ritmo de la circunferencia fue distinto al de antes: no era tan indiferente ni tan lento. Poco a poco iba tomando la forma de una elipse y su ritmo era el de una gracia ondulada. Tan pronto era suavemente más alta o suavemente más baja. El vigoroso triángulo se precipitaba regularmente violento. Pero su velocidad no prometía alcanzar a la elipse. Sin embargo la elipse se detuvo un poco hasta que el precipitado triángulo estuvo cerca. Esa misma corta distancia los separó mucho tiempo y nada había cambiado hasta que el triángulo consideró muy bruscos sus pasos; prefirió la compensación de que fueran más numerosos y más cortos y se volvió un moderado pentágono. (*ibid.*, p. 35)

La fin de « Généalogie », par exemple, nous enseigne que les créatures géométriques, semblant venues d'un monde de théorèmes mathématiques, vivent diverses aventures, et qu'un *happy ending* amoureux aura lieu entre l'ellipse et le quadrilatère, tandis qu'ils s'unissent dans la vieillesse avec une pacifique harmonie et laissent une vaste descendance (à la façon du « et ils vécurent heureux et eurent beaucoup d'enfants ») :

La elipse quedó encerrada en el cuadrilátero en un vértigo de velocidad. Fueron muy armoniosas las curvas de la elipse entre los ángulos del cuadrilátero, y así pasaron todo el tiempo de sus vidas jóvenes. Cuando fueron viejos no se les importó más de la forma y la elipse se volvió una circunferencia encerrada en un triángulo. Marcharon cada vez más lentamente hasta que se detuvieron. Cuando murieron el triángulo desunió sus lados tendiendo a formar una línea horizontal. (...) Y así, lentamente, se llenó el espacio de muchas líneas horizontales infinitas. (OC vol. 1, p. 34)

Comme on le voit dans « Généalogie », plus que dans tous les autres textes de ces livres (peut-être précisément grâce à son degré d'abstraction absolue, qui désincarne les héros devenus objets d'un univers scientifique idéal), le dispositif du jeu consiste à rendre quelque peu sots ces discours dont la fonction première et universelle est de donner l'explication de l'origine et du sens du monde, ceux-là dont le désir est de régler la compréhension et la certitude. Le monde de la géométrie bidimensionnelle, que l'on fait vivre sur le mode de la comédie, est finalement l'espace le plus pur pour projeter l'absurdité sur un ordre sous-jacent des choses. Le choc entre le caractère idéal des personnages et leur anthropomorphisation dans l'histoire débouche sur la destruction de la narration comme création de sens. En effet, le fait d'humaniser des entités géométriques cannibalise cette image de perfection que l'on suppose logée dans l'abstraction et la science, dont les « récits »

sont censés nous fournir aussi un refuge rationnel⁹³.

2.4. *Des fins sans progrès*

La science comme discours, ou la religion et la morale (dans le « Prologue 2») ne sont pas les seuls univers parodiés dans les premières productions hernandiennes. La narration classique, la maîtrise du récit comme système qui traverse tous ces discours du savoir, est en réalité le véritable objet de la destruction. Dans le déroulement de l'action aussi —c'est-à-dire, l'élément le plus spécifiquement narratif—, le texte qui symbolise le sens sera détruit dans ces paraboles et généalogies grotesques. Le narrateur y parvient surtout à travers des dénouements ironiques ou banals pour des histoires qui, rappelons-le, se prétendent fondatrices et fondamentales. De manière générale, on peut affirmer que l'orientation finale d'un texte suppose l'idée de résultat : le dénouement renvoie à une unité créée depuis le début en vue d'une finalité, d'une résolution, qu'il s'agisse de signification ou d'interprétation des faits, ou d'un « produit », un acte de clôture, l'obtention d'une visée. Rappelons que les modèles de la maturité, du succès, de la récompense, du mariage, sont des exemples de final direct ou indirect des contes, romans et autres modulations du texte narratif.

Dans la mesure où il s'agit de déstructurer les récits linéaires, téléologiques et organisateurs de la réalité, le fait d'ôter tout pouvoir au final concluant, édifiant et significatif, implique de saper la valeur entière du récit lui-même⁹⁴. Bien qu'il ne soit

⁹³ La narration est une forme archétypale de discours depuis les origines des civilisations humaines, celle qui articule les premiers modèles de transmission culturelle, tels que les mythes, les cosmogonies et toutes les types de récit qui constituent la tradition orale des peuples. Dans des champs disciplinaires très divers, le problème de la narration et des formes narratives s'est posé comme une réflexion sur ce système sous-jacent d'organisation des faits de l'expérience, à plusieurs degrés, et comme une matrice de pensée. N'oublions pas que pour Freud, la vie familiale engendrerait son propre « roman » ; pour Lyotard, les idéologies seraient des « grands récits ». Ricœur concevra « l'identité narrative » comme un tout-puissant système de construction de la subjectivité...

⁹⁴ Pour le traitement de la fin ou du résultat comme pourvoyeur de sens dans les formes narratives et largement dans la tradition culturelle occidentale, voir F. Kermode, *The Sense of an Ending: Studies in the Theory of Fiction* (1967), New York, Oxford University Press, 2000 (deuxième édition révisée).

pas facile de trouver les fils conducteurs dans des livres qui reposent sur le manque de cohésion et qui font l'apologie du discours décousu, irrévérencieux et inconsistant, nous pouvons découvrir, après plusieurs lectures, la vision d'un monde en zigzag que soutient ce type d'expérimentation, de langage et de ton. Ainsi, une critique récurrente vis-à-vis de la topique du *progrès* accompagne tout particulièrement la thématique de l'intellectuel et des discours du sens que nous avons analysés. Bien que Felisberto aborde partiellement certains motifs futuristes dans quelques-uns de ses textes des années 1920 et 1930, rien n'est plus éloigné de sa vision hédoniste et individualiste que l'idée d'un progrès possible et clamé aux quatre vents. Ainsi, la narration apparentée au mythe, ou à la science —mythe moderne de la raison et du progrès, superstition de « l'ordre »— est ici phagocytée par un monde extravagant de fiction, qui s'en empare moqueusement. Alors que les personnages et les situations ont d'ordinaire une fonction édifiante, ici leur effet est celui d'un contre-exemple, par l'intermédiaire d'un humour détourné.

Par exemple, en traitant de la disparition de la Terre menacée d'extinction, le conte intitulé « Bercement » suggère, par une réduction à l'absurde, l'idée que l'avancée scientifique des humains est inefficace et que l'apocalypse tant redoutée arrive, en réalité, à cause de la technologie. On y raconte les tribulations d'une société d'hommes très évolués, d'un monde ultra-organisé :

Todos los sabios estaban de acuerdo en que el fin del mundo se aproximaba. Hasta habían fijado fecha. (...) Hubo un país que reaccionó rápidamente de la fantástica noticia (...) ...ellos fueron los únicos capaces de resolver el problema de precaverse: construyeron seis planetitas de cemento armado incluyendo las leyes físicas que los sostuvieran en el espacio. (...)

Los perfectos ocuparon sus respectivos puestos en los planetitas de cemento armado. (...) Los planetitas eran ventilados. No había espacio para bosques y campiñas. Pero perfectos pintores recién llegados de la Tierra pintaron en las paredes árboles y prados idénticos a los de la Tierra, ni hoja más ni hoja menos. Estaban tan

bien pintados que tentaban a los hombres a introducirse en ellos. Pero internarse en esa belleza y darse contra la pared era la misma cosa. (« Acunamiento », *Libro sin tapas*, OC vol. 1, p. 23-24)

Dans « Berceement » et dans d'autres textes, nous notons une insidieuse répétition de ce thème « progressiste », sans doute pour contraster de façon tranchée avec la vision pulsionnelle postulée dans les deux « Prologues ». L'idéologie du progrès met l'accent sur la civilisation, emphatise le potentiel constructif et utopique de la collectivité, et non pas le plaisir improductif et évasif du sujet. De plus, elle doit se fonder sur des vérités unificatrices et abstraites : la foi dans l'action humaine approuvée par le plus grand nombre semblerait ainsi triompher sur l'incertitude, le caractère inachevé et informe de la vie. Cependant, à cause de son affirmation unilatéralement optimiste, le progrès constitue une croyance périlleuse et fanatique, faussée par le voile protecteur de la rationalité scientifique. C'est ainsi que le narrateur s'en moque :

En los planetitas no creían en la casualidad. Habían descubierto el por qué metafísico y los vehículos cruzaban las calles sin necesidad de corneta ni de otro instrumento de previsión. Uno de los grandes problemas resueltos era la longevidad y ésta era aplicada a los genios mayores. De esta manera se explica que después de dos siglos y medio, aún quedarán dos ancianos fundadores de los planetitas y únicos hijos de la Tierra. (*Ibid.*, p. 26)

Le ton choisi dans tous ces récits réduit la valeur de n'importe quelle connaissance à une farce ; le livre sacré, les prophéties ou les réformes des génies pour le monde sont contaminées, par exemple, par le stéréotype risible d'une science-fiction dystopique :

La competencia entre los planetitas y el 'qué dirán' del planetita vecino, los llevó a un progreso monstruoso. La ciencia había llegado a prever, antes de nacer un hombre, como sería, la utilidad que

prestaría a su planetita y hasta el proceso de su vida. La información que recibían de los niños era sencillamente exacta. No tenían que divagar como en la tierra acerca del origen del planeta. Conocían exactamente el origen de su planetita y su misión de progreso. Los hombres que no cumplían en el fondo del alma esta misión eran descubiertos por otros hombres de ciencia que solamente con mirarles la cara y analizar sus rasgos descubrían al traidor. (*Ibid.*, p. 25)

La rivalité vulgaire des planètes artificielles et la méthode lombrosienne de détection des suspects sont des références tout à fait délirantes qui appliquent un humour au vitriol au système prétendument parfait et moderne. Le désagrément que produit le « progrès » dans ces livres est visiblement l'objet d'une ridiculisation radicale. Les récits le réduisent à la catégorie du fétiche : idéal d'homogénéisation des consciences, désir normatif qui étouffe les différences, optimisme simplet. Dans le dénouement de « Berceement », qui a pour sous-titre éloquent « Epilogue », survient l'échec de ce monde antinaturel, hyper-technologique et rationalisé à l'extrême. Le bonheur vient du retour à la Terre imparfaite, naturelle et instinctive :

Epílogo

El mundo no se acabó. Pero se acabaron los planetitas. Fueron a caer en un inmenso desierto. Todos los huéspedes se asombraban de que los dos ancianos besaran la Tierra con una alegría loca. Más se asombraron cuando emigraron de los planetitas y prefirieron las necesidades del desierto. Más se asombraron cuando los propios hijos de los huéspedes de reacción contraria a la perfección retornaron al problema biológico primitivo de la Tierra y emigraron lo mismo que los ancianos. Igual que los niños dormidos cuando los acunan, los peregrinos no se daban cuenta de que la Tierra los acunaba. Pero la Tierra era maravillosa, los acunaba a todos igual, y les daba el día y la noche. (*Ibid.*, p. 26)

Comme on peut le remarquer ici, les vieux habitants de la planète préfèrent le désordre du corps et de la matière à la perfection de la ratiocination et des idées. Et

même s'ils ne peuvent pas savoir que la Terre les berce —cela ne serait possible que dans la perspective visuelle du condamné, dans le précédent récit— ils peuvent en revanche le *sentir*⁹⁵. Dans « Prólogo (2) » aussi, la topique du progrès est traitée avec un jugement identique :

VII

Los nuevos y últimos “por qué” eran: ¿por qué los hombres tienen que no aburrirse? ¿Por qué no se anulan ni anulan la Tierra? ¿Por qué tienen ese fin optimista para cargar con la tarea del no aburrirse? (...) Al seguir preocupándose más de la acción de los hombres descubrió el mismo problema de él y que él no sabía que lo tenía por no poder pensar en sí mismo: descubrió que los hombres progresaban, que eran distintos a los de épocas anteriores.

VIII

Más adentro descubrió que el por qué provisorio del progreso era evitar dolor. (...) Procuraba anestesiarse y dejar pasar épocas para ver si en la última época el progreso les había quitado dolor, o si al tener menos dolor del anterior, les naciera otro dolor distinto que sumándolo alcanzara a la misma presión del dolor de las épocas anteriores. También podía ser que si el dolor fuera menos, también fuera menos el placer; que la reacción natural de cada organismo diera un porcentaje mayor o menor de sistema nervioso, pero que eso no tuviera nada que ver con la compensación: que no cambiara el promedio de placer y dolor, que fuera indiferente nacer en cualquier época. (« Prólogo (2) », *Libro sin tapas*, OC vol. 1, p. 19-20)

Nous revenons ici, comme un serpent qui se mord la queue, à l'argument initial de notre fou, celui-là même qui inaugure avec ses postulats excentriques la

⁹⁵ L'idée du bercement renvoie d'ailleurs aux images de mouvement et à l'idéal de composition performative et dadaïste de Felisberto : les êtres humains sont « bercés » par la Terre ; c'est depuis ses entrailles que les hommes vivent et agissent. N'oublions pas que la Terre semblait être un « hochet ». Toute cette question physique liée à la vie et à l'écriture sera analysée plus loin, ainsi que la psychologie *extérieure* ou peu « profonde », laquelle caractérise l'univers fictionnel hernandien.

littérature de Felisberto. À la fin du récit, le condamné interstellaire du « Prologue (2) », de même que les vieillards survivants du « meilleur des mondes », voit sa vie attachée négativement au progrès et à toute valeur édifiante, mais intimement liée, en revanche, à la vie terrestre, concrète et organique. Mais cette fois, la tournure « sociale » que prend le dénouement ajoute une solution ironique au problème :

Otra vez en la Tierra, el pobre muerto hizo cosas muy curiosas: Después de la tortura y de saber que el progreso era inútil, que no evitaba dolor, se enroló en la acción para el progreso.

Nunca supo que los hombres no se anulaban ni anulaban la Tierra porque ella les provocaba extraños e infinitos deseos. Esto, además de la piccita-miedo. El realizó como hombre, un extraño y amplio deseo. Esta amplitud consistía en no querer ser amplio, en no salirse de la Tierra como otros hombres amplios, sino en volver al problema de los hombres. Escribía en los diarios en favor de algún partido político. Tenía una especie de sensualidad por escribir libretas en blanco y precisamente, mezclándose en el progreso es que podía escribir mucho. (*Ibid.*, p. 23)

Ainsi, après avoir subi son châtement, le condamné trouve une solution pratique à son dilemme. Bien qu'il se moque du progrès —de nouveau avec une plaisanterie stupide : en s'enrôlant dans « l'Action pour le progrès »—, en retournant sur Terre, il se vend au parti politique le plus offrant pour pouvoir s'adonner au plaisir d'écrire. D'une manière un peu ambiguë, le texte reprend le motif de la fausseté de ceux qui réalisent un travail artistique ou intellectuel, puisque le personnage intervient de manière corrompue dans la vie sociale pour satisfaire sa « sensualité », sa jouissance de l'écriture. Nous traiterons plus loin l'image significative du plaisir associé à l'écriture, récurrente pendant la première époque de Felisberto, mais il convient de noter, dans cette résolution un peu ironique, le double sens de la motivation hédoniste. D'un côté, le personnage ne veut pas « être large » dans ses idées, et par conséquent, prétentieux, mais bien écrire par plaisir ; pourtant d'un autre côté, il doit pour y parvenir entrer dans la farce sociale qui a été montrée du doigt plus tôt comme caractéristique de la division du travail, ce qui contredit sa

volonté...

Un certain esprit nietzschéen semble s'exprimer dans ces textes, évidemment filtré par les formes fictionnelles et parodiques qui enveloppent la série d'affirmations esthétiques, apparemment disloquées et décousues à cause de leur variété disparate. Ce qui s'affirme ici de manière festive, c'est le caractère superficiel de la réalité et la nécessité du plaisir comme fondement de l'existence. Nous verrons que ce ne sont pas les seuls textes qui postulent cela sans ambages, malgré l'enrobage de trivialité qui peut sembler un peu déconcertant à première vue. Car la spéculation que soutient la littérature de Felisberto, et sa vision du monde, relèvent d'une composition d'idées tout à fait cohérente.

Le point culminant de ce geste mordant contre les personnages détenteurs de savoir et contre le récit fondateur, du type parabole ou généalogie, se trouve dans le texte intitulé « La Pierre philosophale ». Au cœur de l'ensemble et couronnant le tout, cette brève fiction monologuée évoque sur un ton farfêlé la manière de raisonner de la philosophie, déjà effleurée de façon un peu délirante dans les raisonnements du fou. Cette confrontation avec la théorisation philosophique se percevait indirectement lorsque le réputé fou semblait se dresser, grâce au narrateur qui donnait un espace à sa voix, en une espèce de penseur contorsionné et extravagant (*pseudo* schopenhauerien-nietzschéen), de commentateur réflexif de la réalité.

Dans le cas de cette fiction, le jeu semble plus explicite, dans la mesure où la Pierre philosophale représente l'image même de la vérité ; cependant, à travers la trivialité et l'enchaînement d'effets parodiques, toute solennité est d'emblée désamorcée. Par exemple, la présentation de la Pierre atteint déjà cet effet, en jouant avec des évidences propres aux usages quotidiens de la langue, à ses lieux communs les plus vulgaires :

Se estaban haciendo los cimientos para la casa de un hombre bueno. Yo estaba sentado en un montón de piedras. Un poco separado del montón había dos piedras: una más bien redonda y otra más bien cuadrada. La más bien cuadrada era la Piedra Filosofal. (OC vol. 1, p. 27).

Pour commencer, comme nous le voyons, la pierre est simplement la fictionnalisation comique d'un *cliché*, et au lieu de constituer un mystérieux joyau alchimique, il s'agit d'un matériau courant de maçonnerie. Mais tout le secret réside dans le fait que la pierre parle, et le texte déploie ensuite une série d'hypothèses étranges énoncées par celle-ci sous forme d'un système : « la Théorie de la Gradation ». Ici, à la différence du « Prologue (1) », la moquerie s'installe clairement contre la réflexion formelle en elle-même, par le tour que prend l'argumentation, toujours un peu loufoque. La satire semble s'appliquer tout particulièrement à un style philosophique dans la lignée des présocratiques et de la Grèce Antique, car le monologue saugrenu tente de dresser une classification des êtres selon des principes universels ou des substances essentielles. La sophistication du raisonnement transparait ici dans un ordre complexe et pédant :

II

Una de las condiciones curiosas de los hombres, es expresar lo que perciben de los sentidos. A los sentidos les da placer sorprender la graduación a distancias grandes. Este placer excita la curiosidad. El hombre que proporcione más placer satisfaciendo más curiosidad triunfa más. Pero cuando más curiosidad haya satisfecho un hombre para sí mismo, menos satisface para los demás. Porque después de satisfacer mucha curiosidad viene la duda. Y entonces no les queda más remedio que buscarme a mí. Si los sentidos se dieran cuenta que todo es una graduación, no habría para éstos sorpresas ni sensaciones distintas. Entonces no habría ni el placer de los sentidos al expresar. Ya los sentidos están hechos para gozar de la diferencia de grados de la naturaleza. Por ejemplo, el oído percibe el sonido. El sonido siguiendo una graduación hacia una gran cantidad de vibraciones, llegaría a lo que los hombres llamarían calor en lugar de sonido. Entonces esto lo percibirían con el tacto en vez del oído. Ya la suma de todos estos dos sentidos estaría en favor de la graduación. Así como clasifican las distancias de la graduación con sus sentidos, igual clasifican todo lo que perciben con sus inteligencias. Los distintos sentidos les proporcionan placer a los

hombres, pero les prohíben satisfacer la curiosidad de la realidad objetiva: la graduación. Ellos son otra realidad y las dos realidades son realidades graduadas. (*ibid.*, p. 27-28)

Si la relative trivialité des idées et la forme embrouillée du raisonnement empêchent déjà de prendre tout cela au sérieux, des plaisanteries bêtes viennent au passage s'y ajouter encore. Par exemple, tandis que la Pierre a déjà commencé son monologue et étale sa sagesse, elle-même affirme à une autre pierre : « Yo como piedra soy muy degenerada » (« Je suis une pierre très dégénérée »).

Pour parachever la banalisation flagrante de l'objet et du thème, nous verrons que lorsque la Pierre se trouve sur le point de proférer l'une des ultimes lois de sa théorie, un maçon, en plein labeur, la choisit pour « sa forme carrée », interrompant ainsi sa logorrhée. Nous passons alors de la spéculation philosophique éthérée au brusque assaut de l'œuvre en construction, sans transition aucune : la fin du conte n'est que la dissolution ridicule des prétentions du personnage. Une conclusion qui débouche de plus sur une attaque contre la morale, violentée de façon évidente par l'humour acide qui colore tous ces textes :

La Piedra Filosofal iba a decir otra de las leyes de la Teoría de la graduación. Un albañil creyó muy oportuna su forma cuadrada, y sin darse cuenta la interrumpió. Pero ésta sirvió muy bien para los cimientos de la casa del hombre bueno. (*ibid.*, p. 31)

L'ironie du dénouement est extrême. Mais une réponse analogue est donnée dans tous les cas de ces récits exemplaires, c'est-à-dire qu'il y a une rupture par rapport au final édifiant et prévisible, celui qui convient à la leçon, au message, et en général, à la narration comme matrice fondamentale du sens. Rappelons que, sous l'effet d'une inversion délibérée, l'égotiste condamné se sauve à la fin seulement pour continuer à être égoïste ; les êtres géométriques vivent heureux et ont beaucoup d'enfants ; les ultramodernes retournent au problème primitif de la Terre. Comme on peut l'observer, ces récits aussi, aux contours absurdes et contaminés par

l'intrusion de formes étrangères et incohérentes, démembrant et « carnavalisent » la parole de la théologie, de la philosophie, de la science et de son jouet-fétiche, le progrès.

Pour obtenir de tels effets, l'une des caractéristiques de l'écriture de Felisberto dans ces premiers livres est la rupture avec le registre linguistique attendu. Les thèmes sont exécutés sur un ton particulièrement désacralisant, parce qu'habituel, quotidien et familier. Le mécanisme le plus évident, come le signale Jorge Panesi, « consiste à produire de la nouveauté grâce à l'association d'une idée ou d'un concept prestigieux avec une autre sphère ou une action ou un concept qui appartiennent à la vie ordinaire⁹⁶ ». La rupture de l'attente d'un langage approprié au thème est provoquée de manière extrême par l'usage du diminutif : usage « minimisant », toujours dépourvu d'élégance et de sobriété, qui a pour fonction de détacher le texte de la pose savante. Par exemple, le procédé est très évident dans ce passage de l'histoire du condamné :

Los primeros tiempos fueron horribles. De repente se quedaba agarrado de una mano, de dos dedos, pero enseguida atinaba a prenderse con la otra mano. (...) Ya no podía más de aburrido, de pensar siempre lo mismo sin hallar solución. A veces le venía una *esperancita* de solución y aprovechaba a ponerse contento antes de que se diera cuenta que no había encontrado la solución. Entonces, *durante la alegría de la esperancita movía alternativamente las piernas*. (« Prólogo (2) », III, OC vol. 1, p. 16-17, nous soulignons)

Nous avons souligné les références ridicules au corps car il nous semble qu'elles ne sont pas anodines dans des récits qui traitent, à l'opposé, de thèmes importants ou fondateurs. Comme nous l'avons déjà mentionné dans la première partie de ce travail, les images cinétiques et toutes les allusions à la dimension physique, si présentes dans les textes, renvoient à une conception très destructrice et dadaïste de l'art que l'on veut pratiquer. Il se produit ici une sorte de décharge

⁹⁶ « ...consiste en producir novedad mediante la asociación de una idea o concepto prestigioso con otra esfera o acción o concepto que pertenecen a la vida diaria » (J. Panesi, *op. cit.*, p. 59)

immédiate, une emphase sur l'explosion instantanée, à travers la corporéité insérée avec insistance dans le texte, en opposition au sérieux, à la rigidité. Dans cette attitude se profile l'impression d'un désir anarchique, qui chercherait à gaspiller l'énergie tout de suite et sans raison (*contar números, mover alternativamente las piernas, atarse los pies a la cabeza en forma de alas, tener un duelo a sable...*). Et, en tout cas, on met l'accent sur le fait d'inverser l'importance des choses contre la logique sociale du prestige et de la valeur, avec un humour incisif. Ces apparitions du corps forment une méthode à part entière, un autre procédé de ce style carnavalesque⁹⁷. Cette fois, elles ne se consacrent plus seulement à exalter le dérisoire et l'absence de sens, ce sont des méthodes voraces contre les narrations solennelles, contre les récits d'origine et de fin. L'action spontanée et l'éternel présent du corps —son ici et maintenant—, luttent contre l'abstraction et la morale artificielles, prétendument durables.

Comme nous le voyons, dès l'ouverture du « Prologue (1) », l'association avec le divertissement et le jeu adopte ainsi la forme *banale* de l'avant-gardisme de Felisberto à travers ses textes comme des dispositifs à la manière d'objets ou de jouets. Les éléments ludiques, actantiels, et immédiatement drôles, y sont les outils qui exhibent le caractère superficiel du monde et permettent de « descendre » des idéalités⁹⁸. De cette manière, l'art peut être une forme d'exploration libre et aussi un moyen de désacralisation et de dépouillement des sens sublimes et fixes. Ce caractère négatif se développe donc à partir d'un regard de type matérialiste et chosifiant, dont l'axe se fonde sur le pur plaisir et sur la sensation. Un tel élan hors de la morale et de toute forme sentencieuse attaque aussi, très directement, les usages prestigieux et mondains de l'activité intellectuelle. Et si la manipulation textuelle de matériaux divers et inattendus constitue un dispositif proche d'un jeu iconoclaste, l'acte de s'amuser dans la plaisanterie semble être une motricité

⁹⁷ Il est bien évident que nous faisons allusion ici aux catégories proposées par Mikhaïl Bakhtine dans son étude sur Rabelais (*L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen-Âge et sous la Renaissance*, 1965), qui concernent notamment le comique « bas ». De même, dans les chapitres qui suivent, on pourra trouver des échos à la réflexion bakhtinienne dans notre approche des éléments caricaturaux et saugrenus des nouvelles hernandiennes à partir des années 1940.

⁹⁸ «... la risa, que es vital, corporal, casi orgánica, permite deslindar la falsedad y la impostura de la verdad» (J. Panesi, *op. cit.*, p. 83).

mécanique qui se confronte aux prétentions de l'intellect, un mouvement superficiel qui désarme ou déconstruit les structures et les vérités essentielles des hommes, des destinées et des idées.

Dans la perspective de ces premiers textes, l'amitié avec le réputé fou dans le « Prologue » représente aussi, donc, la solidarité avec une intelligence spontanée et quelque peu délirante, face aux intelligences plus « fabriquées » ou « éduquées ». L'amitié avec « untel », sans nom ni trace biographique, un égaré de la normalité de toute évidence, représente symboliquement un certain désir de s'écarter du sérieux et de la transmission institutionnelle et unanime du savoir, avec ses mécanismes d'approbation et de prestige. Pour inverser ces valeurs et se moquer du lieu commun qu'elles portent avec elles comme une seconde peau, la pensée absurde est placée dans un personnage prétendument sérieux, par exemple la Pierre philosopale.

Les grands hommes et les grands thèmes font partie d'une série purement répétitive, ce sont des impostures intentionnelles ou des méthodes pour obtenir des bénéfices égoïstes : ainsi, en rabaissant les « meilleurs », on annule les différences de valeur à l'intérieur du système hiérarchique consenti par les individus et leurs activités.

En somme, à travers l'accent mis sur ces motifs (jeu-divertissement-non sens-jouissance *versus* piège-imposture-valeur-sens), se déploie dès ce moment initial une discussion intense avec les institutions intellectuelles et avec l'intellect en général. La cible des attaques se trouve, de toute évidence, autant dans les affirmations du savoir et les conceptions téléologiques de la réalité que dans leurs représentants intellectuels, que ce soit dans la sphère de l'art, de la science et de la connaissance, de la morale ou de la religion.

Sous cet éclairage, on peut apprécier que le caractère presque invraisemblable des choix thématiques de *Fulano de tal* et de *Libro sin tapas* se trouve, en réalité, au service d'un refus volontaire d'appartenance à un quelconque système d'écriture revêtu d'une valeur ou d'une pertinence culturelles. Felisberto, renforçant concrètement ce que ses titres annoncent, tente de s'inscrire dans un espace très éloigné des filiations de la famille littéraire *cultivée*. Et le vitalisme auquel il adhère (qu'il soit alternativement schopenhauerien-nietzschéen ou plutôt de type

bergsonien) lui servira à souligner, toujours dans ses propres termes, la nécessité d'un art éloigné des formes intellectualistes, apte au plaisir et à la sensation, et non au « savoir »⁹⁹. Mais son attitude, marquée par une volonté de dérision, montre également un désir de s'éloigner de toute forme de Culture, une méfiance généralisée envers toutes ses manifestations¹⁰⁰. Il s'agit possiblement d'une forme extrême d'avant-gardisme, qui juge l'art déjà mort car trop schématique et répétitif, et qui par conséquent ressent le besoin de le recréer, en lui ôtant beaucoup de ce que l'on a appelé « art »¹⁰¹.

Le choix de ce geste si virulent pour aborder les formes de pensée théoriques et leurs propagandistes ou leurs partisans, démontre que dès les premiers livres s'installent les bases de certaines préoccupations constantes dans l'écriture de Felisberto. Il y a aussi là une distance volontaire prise avec la notion de respectabilité, dans la mesure où celle-ci apparaît comme une forme larvée ou évidente de prétention dont la vanité dégraderait, par principe, ce qu'une œuvre pourrait avoir d'intéressant.

En somme, les textes de la première époque jouent malicieusement avec les discours revêtus d'une signification symbolique et appréciés par la collectivité, et ils semblent faire preuve d'une subjectivité qui perçoit avec horreur et dédain la réputation des « penseurs », leur statut social¹⁰². Dans ces stéréotypes risibles

⁹⁹ De même, l'écriture qui suit le processus de la pensée spontanée construit l'image d'un texte « ouvert » qui fait écho aux postulats du philosophe uruguayen Carlos Vaz Ferreira (*Moral para los intelectuales, Lógica viva*, 1908 et 1910, respectivement). À ce sujet, cf. J-P Barnabé, *op. cit.*, en particulier p. 35-48 (Chapitre 1 : « Livres ouverts »).

¹⁰⁰ Nous pensons ici la catégorie du « culturel » en accord avec la réflexion de Jean Dubuffet (*Asfixiante culture, L'homme du commun à l'ouvrage*, 1968 et 1973) sur le système de l'art. Un traitement exhaustif de ce thème se trouve dans la troisième partie de ce travail.

¹⁰¹ Nous laissons de côté toute la spéculation philosophique existante sur le concept de « mort de l'art » de l'esthétique hégélienne, pour nous concentrer simplement sur l'énoncé dadaïste « l'art est mort » (1916), qui imite la célèbre phrase de Nietzsche sur Dieu. Face à un art déjà éteint, il ne reste plus qu'à recommencer sur de nouvelles bases, qu'à créer *un autre art*.

¹⁰² Au contraire, Jorge Panesi soutient que, dans ces livres, on distingue les traces d'une activité intellectuelle « complexée » : « Esta subjetividad amante del disparate entretenido tiene como punto de ataque el bien pensar de una reflexión adormilada, pero el pretencioso pensamiento 'hondo' del que se burla es la contracara de una acomplejada actitud intelectual que se refugia en la no menos pretenciosa actitud de chiste que puja por derribar lo que en el fondo toma en serio » (J. Panesi, *op. cit.*, p. 40).

d'intellectuels, de savants et d'artistes, et dans tout ce qu'implique cette vision négative et satirique de la culture, s'ancre l'une des attitudes centrales de l'esthétique de Felisberto. Son écriture déclare pleinement une volonté d'esquiver le carcan social de la valeur. Ainsi, le fait de se dépouiller délibérément d'un espace d'influence, de renom et d'autorité, de s'installer dans une forme d'indigence par rapport à ce modèle, comme l'annoncent et l'énoncent *Untel* et *Livre sans couverture*, semblerait être une manière de préserver la liberté de la personnalité artistique¹⁰³.

Les premiers livres illustrent et mettent en scène la définition de ce que la littérature de Felisberto ne veut pas être. Cette opposition à toute posture de savoir ou à toute prétention concomitante, s'institue dès les débuts, et explique très bien dans cette œuvre le rejet de la citation, le refus d'exhiber ses sources intertextuelles, si singulier et tant commenté par la critique. Sa littérature ne se construit pas dans une lignée d'héritages culturels mais voudrait s'installer, imaginativement, dans le principe du plaisir.

En somme, les premiers écrits hernandiens tournent autour de la construction d'un antihéros intellectuel et artistique qui, dans tous les cas, semble outrepasser la tendance élémentaire à s'opposer à l'institution et au passé, propre à toute avant-garde. Et ils vont aussi bien plus loin que d'autres expérimentations de son époque en ce qui concerne la confrontation avec les fonctions « d'auteur » et « d'œuvre ». À travers l'attaque portée contre les personnages dotés d'une influence culturelle et contre la dimension du contenu dans le récit canonique, ils semblent tenir en échec ces catégories à partir de leur fictionnalisation dans les textes.

Ainsi, la critique des savoirs et des savants est finalement le thème sous-jacent dans des livres singulièrement dépourvus de fond ou de « sujet » : dans l'exemple

¹⁰³ Il faut reconnaître aussi que chez Felisberto et chez son narrateur le plus caractéristique, il existe une ambivalence entre l'adhésion et le rejet des valeurs liées à la réussite sociale : dans ses récits, l'orgueil de l'individu est souvent une revanche sur la pauvreté, et la dévalorisation du « possédant » ou sa destruction constituent une revanche symbolique plus directe (cf. J. Ludmer, «La tragedia cómica», E. Pezzoni, «Felisberto Hernández: Parábola del desquite», et J. Panesi, «La música interior del yo...» ; voir bibliographie finale pour plus de détails). Cependant, dans la dernière partie de ce travail nous étudierons la conception de l'auteur de Felisberto, ce qui nous permettra d'avoir une interprétation différente des tensions créatives des paires imaginaires réussite/échec ou pauvreté/richeesse.

extrême, la Pierre philosophale, quintessence de la recherche alchimique de la vérité, se présente comme créatrice et défenseuse de théories un peu idiotes ou inessentiels. Il s'agit donc de miner l'image grandiose des individus remarquables et des disciplines ou pratiques qui fondent leur existence sur la notion de sens. D'après ce que nous avons vu, *Fulano de tal* et *Libro sin tapas* sont des ouvrages de positionnement anti-intellectuel : la dérision apparaît aussi dans l'irruption répétée d'une sphère matérialiste, désacralisée, qui s'affirme comme base de l'existence. L'effet cannibalisant et carnavalesque s'appuie aussi sur la dimension physique contenue dans la plaisanterie bête, le masque, la gestuelle et la mimique corporelle qui se dégagent des personnages des textes, qui parviennent ainsi, dans un sens très irrévérencieux, à troquer « le problème intellectuel pour un problème chorégraphique ».

Mais il y a encore d'autres textes qui méritent notre attention dans les premiers livres, bien que les gestes et attitudes qu'ils exposent émergent également des mêmes principes. Notre analyse ne s'épuise pas ici : dans *Untel* et *Livre sans couverture* il est non seulement possible de distinguer les préoccupations qui dominent une matière apparemment exigüe et erratique, mais nous y voyons aussi naître une façon excentrique de raconter que l'on a toujours considérée comme le sceau de l'art de Felisberto. Si l'un des objectifs acharnés des *beginnings* consiste à se moquer de la narration à travers de grotesques représentations des paraboles et des généalogies, des origines et des finals, nous verrons comment cette matrice narrative est remplacée non seulement par le fragment dérisoire et extravagant que nous avons déjà étudié, mais aussi par un type de narration brève qui constitue le modèle utopique opposé.

2.5. *Les deux premiers livres*

Si nous nous montrons rigoureux dans notre décision d'interpréter les *beginnings* artistiques, nous constatons que la première littérature de Felisberto témoigne de plusieurs éléments significatifs. Elle dessine une position qui lui est

propre, même si elle entre dans le cadre des impulsions plus générales de la constellation avant-gardiste ou de « l'esprit d'avant-garde » de son temps. Radicaux, les deux ouvrages initiaux semblent dissoudre volontairement leur force affirmative dans leurs topiques sans importance, l'hyper-fragmentation volatile des textes et l'humour dérisoire qui les sature. Leurs affirmations artistiques semblent s'être camouflées dans ce mélange désordonné, dans cette confusion qui apparemment les gouverne.

Une attitude cruciale de déviation littéraire point dans ces livres. Elle n'est en rien dissimulée quant il s'agit des ancrages du « texte » et de la « fonction auteur », et elle est signalée symptomatiquement dans les titres : les deux instances originelles, généalogiques, s'évaporent dans le geste nominatif. On peut rappeler ici le syntagme macédonien des *Papeles de Recienvenido* (*Papiers de Nouveaueveni*), par analogie avec le *Fulano de Libro sin tapas*. Ainsi, auteur et livre s'exposent délibérément comme dysfonctionnels, se revendiquent comme tels. Impossible à rattacher directement à une « famille » avant-gardiste, Felisberto est plutôt lié à des créateurs autodestructeurs et inspireurs d'une rupture radicale, mais qui adoptent un profil bas et qui sont réellement marginaux dans leur énonciation, comme Macedonio lui-même.

D'autres positionnements saillants, défendus par le premier Felisberto, sont l'absence de thème et le peu d'intérêt démontré pour feindre un ton prestigieux, respectable, qui dénote une quelconque forme d'autorité. On observe par conséquent un ennui marqué face aux manières cérémonieuses et cultivées que l'on attend socialement de l'écrivain, de l'artiste ou de l'intellectuel.

Les traits qui surprennent dans *Fulano de tal* et *Libro sin tapas* sont sans doute l'accent mis sur le jeu et l'humour, l'apologie de matériaux et d'un langage dépourvus de sophistication, l'hédonisme et l'appropriation délibérée de l'irraisonnable, ainsi que l'urgence de tout transformer en banalité. De cette façon se construit le texte bref qui lui est caractéristique, comme un *jouet* qui ne veut rien savoir de la cohésion discursive, de la nécessité d'une unité clairement intentionnée. Un jouet irrécupérable pour la construction du sens dans la chaîne des transmissions utiles, qui sert uniquement pour le divertissement.

Les compositions des premiers livres, artefacts étranges qui suscitent la perplexité sur leur passage, constituent donc des menaces pour la pertinence, par leur caractère inconsistant, insignifiant et douteusement littéraire. Beaucoup d'amateurs des œuvres marginales semblaient, jusqu'à tout récemment, faire l'expérience déconcertée de la difficulté évidente à percer les attitudes que revendiquent ces livres, et les affirmations esthétiques qu'ils renferment.

2.5.1. *Clés littéraires*

Une fois ébauchées les bases qui se trouvent dans les premières publications, nous souhaiterions retenir ici les facteurs fondamentaux qui se détachent de notre analyse. Précisément, dans ces fragments évanescents en apparence et dépourvus d'un contenu articulatoire pour l'ensemble, on peut cependant découvrir plusieurs fils conducteurs, propositions esthétiques et modèles textuels. Et, ce qui à nos yeux est très important, c'est que de tels éléments ne manquent pas d'emphase.

D'une part, l'image essentielle que semble offrir l'avant-gardisme des premiers textes hernandiens est celle du discours infime, de la bribe triviale et inconséquente quand il s'agit de construire une structure de signification, un thème. Les textes se fragmentent, s'entrechoquent de façon chaotique pour être exagérément brefs et variés, ils s'ancrent dans une dimension peu artistique —en faisant des blagues au passage, par exemple—, et exaltent un caractère physique ou foncièrement corporel qui violente les notions habituelles de la lecture et de l'écriture comme espaces clos et mentaux. Ils brusquent les modèles solennels du livresque.

En même temps, nous avons observé que, intriquée dans la dispersion dénuée de centre, se découpe une insistance répétitive à présenter des personnages particuliers : en premier lieu, les sujets sans prestige, raison ni autorité (« untel », *fulano*) ; auprès d'eux apparaît la parodie de leur revers, c'est-à-dire, les figures pétulantes qui font étalage du pouvoir de l'intellect, de l'art, de la dimension spirituelle ou philosophique. De plus, l'opposition au sérieux et à une littérature centrée sur le contenu transparaît, dans le champ du discours, non seulement dans le

texte fragmentaire déjà décrit, très bref, éclaté, mais aussi dans une série de parodies qui détruisent symboliquement les formes narratives classiques. Nous les appelons ici « paraboles » et « généalogies » pour offrir des catégories à même de suggérer le ton satirique avec lequel on boycotte les modèles fondateurs. Ces étiquettes orthodoxes permettent de nous donner une idée synthétique de l'ensemble des narrations archétypiques qui, moquées et distordues, apparaissent dans le second livre.

Dans la section qui suit, nous approfondirons l'examen de cette première période d'écriture à travers d'autres fictions des mêmes livres et des livres suivants, composés dans la décennie des années 1930. Nous y trouverons une réaffirmation des postulats, en même temps qu'une expérimentation de formes et une tendance ostensible à l'autoréflexion camouflée, dissimulée sous la fantaisie du récit. Nous extrairons ainsi de la première étape de production, ces valeurs que Felisberto se construit pour lui-même : l'image de l'écrivain qu'il veut être et celle de l'art désiré.

Chapitre 3

Une utopie créatrice

3.1. Modèles de texte

Comme nous l'avons vu, dans l'ensemble des premiers livres qui tend à la perte de sens, la philosophie vitaliste de Felisberto se dessine (dans l'*incipit* ou « Prologue (1) »), et quelques éléments textuels récurrents se profilent. Une cohérence entre différentes dimensions s'établit : d'une part, l'esthétique du « pulsionnel » promeut un ensemble capricieux de formes variées, épars et désordonné ; d'autre part, son rejet du thème ou du contenu comme structuration et finalité de l'art s'exprime dans des attitudes carnavalesques et parodiques envers les personnages et les discours sages ou érudits.

Nous remarquons donc qu'il existe des séries à l'intérieur de ce tout qui défend un désir de chaos et de négativité. Nous avons, d'un côté, les récits qui déconstruisent la narration traditionnelle et la critique mordante des intellectuels qui s'y trouve filtrée. Mais il existe encore deux autres séries. Pour commencer, les *prologues* exagérés méritent un examen particulier : rappelons le « Prologue (1) » et les écrits du fou, le « Prologue (2) » et les dieux qui condamnent l'homme égoïste, le « Prologue d'un livre que je n'ai jamais pu commencer... », et le « Prologue » de « Berceement », fantaisie futuriste anti-progressiste. Si cette manière excessive de mettre des étiquettes implique une attitude moqueuse, elle se révèle être aussi un déguisement festif pour cacher les idées. La forme métalittéraire, camouflée, semble être un type d'expression insistant dans ces livres. Des personnages non autorisés et des fables délirantes laissent entrevoir des postulats esthétiques et philosophiques : nous verrons que revêtir la théorie de fiction est une pratique habituelle de Felisberto, tout au long de son œuvre.

Par ailleurs, des textes expérimentaux apparaissent qui, selon nous, constituent un modèle propre, personnel, qui vient se substituer au « grand » récit.

En particulier « La robe blanche » et « La maison d'Irène » (mais aussi en partie « Histoire d'une cigarette » et même « La barbe métaphysique ») dans *Livre sans couverture*, révèlent une propension à raconter un fait banal, étrange ou insolite par rapport aux attentes littéraires de la nouvelle, et à le narrer de façon très curieuse. Ce récit décalé et imaginaire ou rieur, témoigne d'un acte précoce d'expérimentation, en même temps que de la destruction du modèle de récit traditionnel.

Ces fictions se basent sur des anecdotes presque indéfinissables, si nous voulons les comprendre avec nos paramètres les plus habituels. Ce sont des textes développés directement à partir de segments de situations, d'éléments infimes de la réalité. Il s'agit de concentrations imaginatives sur un aspect de la matière la plus familière, souvent une situation tout à fait ordinaire ou un simple objet.

3.2. *Fictions curieuses*

Pour le multiple, il faut une méthode qui le fasse effectivement ; nulle astuce typographique, nulle habileté lexicale, mélange ou création de mots, nulle audace syntaxique ne peuvent la remplacer. Celles-ci en effet, le plus souvent, ne sont que des procédés mimétiques destinés à disséminer ou disloquer une unité maintenue dans une autre dimension pour un livre-image. Techno-narcissisme. Les créations typographiques, lexicales ou syntaxiques ne sont nécessaires que si elles cessent d'appartenir à la forme d'une unité cachée, pour devenir elles-mêmes une des dimensions de la multiplicité considérée ; nous connaissons de rares réussites en ce genre. Nous n'avons pas su le faire pour notre compte.

Gilles Deleuze et Félix Guattari, « Rhizome » (*Mille Plateaux*)

Intriqué dans la fragmentation et la dispersion de *Livre sans couverture*, on distingue particulièrement l'ensemble narratif des « paraboles » et des « généalogies », c'est-à-dire, la constellation des récits qui se moquent de la virtuosité du récit. Mais en outre, à la différence de la quasi radicale négativité d'*Untel*, il offre également, comme une fleur rare, un type particulier de narration. Hétérodoxe, ce modèle tient en échec tout lecteur traditionnel car il construit une sorte d'histoire absente ou de scène infime, en discourant tout juste sur une petite trace, en principe inconsistante,

de réalité.

« La robe blanche », « La maison d'Irène », « Histoire d'une cigarette », et dans une moindre mesure, « La barbe métaphysique »¹⁰⁴, configurent de toute évidence un autre jeu, une autre mécanique à l'intérieur du livre, en relation avec la série mentionnée précédemment et avec les autres fragments erratiques de ces premières œuvres publiées. En particulier, les deux premières narrations suivent un certain esprit bien singulier, constitué par la transcription d'une anecdote infime. Au lieu d'une histoire, il s'agit de l'observation d'une scène que le narrateur dessine, et dans laquelle il est lui-même inclus en tant qu'observateur et participant. Dans le cas de « La robe blanche » et de « La maison d'Irène », il s'agit de narrer de menues situations, presque sans action : ce sont simplement des rencontres avec une jeune femme désirée. Mais elles sont racontées, en réalité, à travers la perception d'images, ou d'associations appuyées sur une inspiration intriguée ou fascinée par les objets alentour.

Dans « Histoire d'une cigarette », ce qui est raconté est également inconsistant : ce ne sont que quelques moments où le protagoniste est obsédé par une cigarette défectueuse et se consacre à méditer sur les étranges « péripéties » qu'il vit par rapport à elle. Le récit se développe ainsi, absurde et insignifiant, et devient risible par son extravagance. Dans tous les cas, le texte traite d'une relation particulière du narrateur avec le monde extérieur, avec un pan de la réalité et une perception qui en révèle pour le moins un angle curieux. Et bien que le narrateur soit aussi actant, la fiction tâche surtout de suspendre le poids des faits pour tisser à la place une forme d'observation qui les traverse. Par exemple, dans « La robe blanche », le protagoniste se concentre sur la contemplation des fenêtres de la maison de son amoureuse, Marisa :

Yo estaba del lado de afuera del balcón. Del lado de adentro, estaban

¹⁰⁴ Nous avons exclu ici « Drama y comedia en un acto y varios cuadros » car il ne correspond pas au genre narratif et rejoint la série des miscellanées des premiers livres. Cependant, nous pourrions apparenter ce texte avec la fiction programmatique que nous étudierons au chapitre suivant, car il contient des postulats esthétiques importants. Pour une analyse qui va dans ce sens, cf. J. Prieto, *op. cit.*, p. 316-317.

abiertas las dos hojas de la ventana y coincidían muy enfrente una de la otra. Marisa estaba parada con la espalda casi tocando una de las hojas. Pero quedó poco en esta posición porque la llamaron de adentro. Al Marisa salirse, no sentí el vacío de ella en la ventana. Al contrario. Sentí como que las hojas se habían estado mirando frente a frente y que ella había estado de más. Ella había interrumpido ese espacio simétrico lleno de una cosa fija que resultaba de mirarse las hojas. (“El vestido blanco”, OC vol. 1, p. 31-32)

Ainsi, le narrateur se positionne clairement comme *celui qui observe*, et son récit traduit une façon d’aborder la réalité à travers des détails minimes, des connexions inattendues ou un peu surprenantes, étranges ou inhabituelles, qu’il semble prompt à établir. Il n’y a pratiquement pas d’actions ; nous assistons presque exclusivement à des perceptions, à un registre d’images et de leurs associations. Le discours narratif tend à s’arrêter sur des éléments qui soudain condensent des impressions subjectives très singulières. Celles-ci semblent exprimer indirectement le sentiment, sous la forme d’une figuration suggestive :

Al poco tiempo yo ya había descubierto lo más primordial y casi único en el sentido de las dos hojas: las posiciones, el placer de posiciones determinadas y el dolor de violarlas. Las posiciones de placer eran solamente dos: cuando las hojas estaban enfrentadas simétricamente y se miraban fijo, y cuando estaban totalmente cerradas y estaban juntas. Si algunas veces Marisa echaba las hojas para atrás y pasaban el límite de enfrentarse, yo no podía dejar de tener los músculos en tensión. En ese momento creía contribuir con mi fuerza a que se cerraran lo suficiente hasta quedar en una de las posiciones de placer: una frente a la otra. De lo contrario me parecía que con el tiempo se les sumaría un odio silencioso y fijo del cual nuestra conciencia no sospechaba el resultado. (OC vol. 1, p. 32)

Dans cet ensemble de narrations on apprécie un besoin remarquable de composer des figures et de suggérer, plutôt que de raconter des faits et des événements. La situation concrète qui est relatée est évanescence, diffuse et sans substance (la visite rendue à la maison de la jeune fille et les détails de la fenêtre), et

cette concentration si marquée sur des éléments marginaux vient scander le récit, lequel tend, malgré un tel degré de focalisation, à être perçu comme une matière fluide. Ceci est dû à l'imprécision ou à l'absence d'une trame effective dans le discours du narrateur, à l'aspect creux du contenu, dans le sens où il ne présente pas la progression d'un conflit, le développement de personnages, de dialogues... Nous pourrions dire que Felisberto, plutôt que de s'intéresser au caractère global d'une expérience, semble s'intéresser aux plis et à la *texture* de cette expérience, ou vouloir tisser et créer de multiples textures à l'intérieur d'une expérience toujours *mineure*.

Ainsi, son narrateur s'applique à un démembrement de la réalité qui n'est ni violent ni criard car il se fait lentement, de sorte que le lecteur se laisse envelopper, sans s'en apercevoir, dans une approche minuscule de faits de la vie courante. Parfois, il ne s'agit que de métamorphoses légères d'une réalité toujours identique, par exemple, dans la répétition de la visite à Marisa et les positions des vantaux de la fenêtre :

Los momentos más terribles y violadores de una de las posiciones de placer, ocurrían algunas noches al despedirnos.

Ella amagaba a cerrar las ventanas y nunca terminaba de cerrarlas. Ignoraba esa violenta necesidad física que tenían las ventanas de estar juntas ya, pronto, cuanto antes.

En el espacio oscuro que aún quedaba entre las hojas, calzaba justo la cabeza de Marisa. En la cara había una cosa inconsciente e ingenua que sonreía en la demora de despedirse. Y eso no sabía nada de esa otra cosa dura y amenazantemente imprecisa que había en la demora de cerrarse.

(OC vol. 1, p. 32-33)

Un lecteur n'ayant jamais fréquenté ces œuvres serait surpris de savoir que, avec ces quelques passages, nous avons transcrit presque la totalité du récit. Comme s'il s'agissait d'une sorte de « tissu vivant », Felisberto semble expérimenter avec des fragments de fiction, des fractions de réalité, des micro-scènes ou des miniatures¹⁰⁵.

¹⁰⁵ Julio Prieto décrit la fragmentation de la fiction hernandienne à travers la métaphore des

Digressive, cette narration trouve aussi ses points d'accroche dans ce qui n'est qu'une concentration passagère mais significative sur des espaces perceptifs de prédilection, des léthargies momentanées ou des arrêts sur des détails minimes.

Ce mécanisme est similaire dans le cas de « La maison d'Irène », où la jeune femme du même nom attire le narrateur avec son « mystère blanc », c'est-à-dire le mystère qui émane de sa personne selon la vision de l'amoureux :

Cuando llegué estaba sentada leyendo. Para esto había escogido un lugar muy sugestivo de su inmenso jardín. Yo la vi desde el camino de tierra que pasa frente a su casa, me introduje sin pedir permiso y la sorprendí. Ella tuvo mucha alegría al verme, pero en seguida me pidió permiso y salió corriendo. Apenas se levantó de la silla apareció el misterio blanco. La silla era de la sala y tenía una fuerte personalidad. La curva del respaldo, las patas traseras y su forma general eran de mucho carácter. Tenía una posición seria, severa y concreta. Parecía que miraba para otro lado del que yo estaba y que no se le importaba de mí. (OC vol. 1, p. 41)

Nous constatons ainsi une tendance à infuser la réalité de perceptions étranges, imaginatives ; en l'occurrence, celle des chaises (viendront ensuite le piano, les mains...). Une observation atomisée, le passage d'un élément à un autre de la main du narrateur, l'accent mis sur ce qui est marginal ou ce qui revêt peu de signification ; une anecdote indéfinie et vague dans laquelle en réalité *il ne se passe rien* : telles sont les caractéristiques de cette modulation narrative. Nous pourrions dire qu'elle prend consistance dans une affection pour le déroulement (pour l'entre-deux, la ramification, l'adjacent) en se désintéressant du résultat, de la finalité, de la consécution, du sens général et ultérieur d'un état ou d'une expérience¹⁰⁶.

« tissus » pour rendre compte surtout de morcellements, de bribes, de parcelles : des fragments avec des zones de contact ou de fusion, plutôt que des segments fonctionnels qui construiraient un tout, un ensemble cohérent. (Cf. J. Prieto, *op. cit.*, p. 334-342, et aussi R. Laddaga, *op. cit.*, p. 21-28 et 31-38)

¹⁰⁶ En ce sens, la métaphore de la marge apparaît souvent pour qualifier la narration hernandienne. Par exemple, José Pedro Díaz caractérise cette singulière appropriation de la réalité grâce à la métaphore de ce qui est « latéral » : « una abierta disponibilidad para atender a los procesos laterales del pensamiento » (cf. « Mas allá de la memoria », *Revista Escritura, op. cit.*, p. 16).

Ainsi, le narrateur s'exerce subtilement aux détails, aux montages et remontages de visions fragmentaires, aux changements de proportion, aux fluctuations qui relient les êtres, les objets, les circonstances internes et externes :

Hoy volví a la casa de la joven que se llama Irene. Estaba tocando el piano. Dejó de tocar y me empezó a hablar mucho de algunos autores. Entonces vi otra cosa del misterio blanco. Primero, mientras conversaba, no podía dejar de mirar las formas tan libres y caprichosas que iban tomando los labios al salir las palabras. Después se complicaba esto del abre y cierre de la boca, y después los dientes muy blancos.

Cuando terminó de conversar, empezó a tocar el piano de nuevo, y las manos se movían tan libre y caprichosamente como los labios. Las manos eran también muy interesantes y llenas de movimientos graciosos y espontáneos. No tenían nada que ver con ninguna posición determinada y no se violentaban porque dejara de sonar una nota o sonara equivocada. Sin embargo, ella se entendía mejor que nadie con su piano, y parecía lo mismo de su piano con ella. Los dos estaban unidos por continuidad, se les importaba muy relativamente de los autores y eran interesantísimos. ("La casa de Irene", OC vol. 1, p. 40)

Il n'est pas surprenant que Felisberto réponde, en mettant en pièces les bases de la diégèse, à une tendance figurative dans le champ verbal qui fraternise avec le traitement visuel des avant-gardes picturales. Les récits entretiennent une profonde affinité avec ce type de compositions, puisque certains objets semblent tout à coup hyper-fragmentés, ou bien découpés et absorbés dans une aura presque irréelle, comme de rêverie. En même temps, ils se trouvent toujours préservés dans leur lien avec le quotidien, c'est-à-dire, comme matière effectivement vécue, accessible, non pas idéalisée dans un « autre » monde transcendant :

Hoy encontré a Irene en el mismo lugar de su jardín. Pero esta vez me esperaba. Apenas se levantó de la silla casi suelto la risa. La silla en que estaba sentada la vi absolutamente distinta a la de ayer. Me pareció de lo más ridícula y servil. La pobre silla, a pesar del respeto y la seriedad que me había inspirado un día antes, ahora me resultaba de lo más idiota y servil. Me

parecía que esperaba el momento en que una persona hiciera una pequeña flexión y se sentara. Ella con su forma, se subordinaba a una de las maneras cómodas de descanso y nada más. Irene la tomó del respaldo para llevarla a la sala. En ese momento el misterio blanco de Irene parecía que decía: “Pero no le haga caso, es una pobre silla y nada más” y la silla en sus manos parecía avergonzada de verdad, pero ella sin embargo la perdonaba y la quería. (OC vol. 1, p. 41-42)

Plus tard le narrateur évoque une scène dans laquelle il prend les mains de la femme tandis qu'ils jouent du piano ensemble, en employant une juxtaposition d'images avec les couleurs noire et blanche ; il se projette ensuite étrangement dans le souvenir de ses yeux :

Después que pasó muchísimo rato de haberme acostado y de pensar sobre el asunto, hacía un gran esfuerzo por acordarme de algunas cosas. Hubiera querido volver a ver cómo eran mis manos tomando las de ella. Al querer imaginarme las de ella, su blancura no era igual, era de un blanco exagerado e insulso como el del papel. (...) Respecto a las mías tampoco podía precisarlas. (...) Las había encontrado nudosas y negras y ahora pensaba que tomando las de ella, tendrían un contraste de color y salvajismo que me enorgullecía. (...) Después quería acordarme del color de los ojos de Irene, pero el verde que yo imaginaba no era justo, parecía como si le hubieran pintado los ojos como por dentro. (OC vol. 1, p. 43)

En ce même sens, dans un autre cas tout à fait remarquable, celui de « La robe blanche », la fiction se clôt sur une vision qui ressemble à la vive estampe d'un tableau de Magritte :

Una noche Marisa estaba fuera de casa. Fui a sacar algo del roperito y en el momento de abrirlo, me sentí horriblemente actor en el asunto de las hojas. Pero lo abrí. Sin querer me quedé quieto un rato. La cabeza también se me quedó quieta igual que las cosas que había en el ropero, y que un vestido blanco de Marisa que parecía Marisa sin cabeza, ni brazos, ni piernas. (OC vol. 1, p. 33)

L'attention emphatique portée à la perception, sa suprématie sur l'action et sa façon de se désagréger en fragments éparés, indique que la fiction travaille sur une forme de regard, de prégnance envers la réalité, qui fait que nous nous glissons, presque sans y prendre garde, vers l'*imago* comme vers un espace qui semble avoir laissé de côté le *logos*¹⁰⁷.

Il paraît clair que ces fictions minimales se déploient dans une totale indifférence à l'égard de la pertinence artistique, sans aucun lien avec un quelconque « grand thème » ou un problème de longue tradition ; elles donnent même la sensation de n'en présenter *aucun*. Dans le cas des deux fictions analysées, on distingue à peine une micro-histoire qui se réfère à la présence de la femme et à sa séduction par le narrateur, qui est allusive plus que véritablement développée. « La robe blanche » comme « La maison d'Irène » relatent tout juste quelques moments, ou plutôt, les impressions sur quelques moments passés avec la femme courtisée ; la perception de ces scènes est liée à la disposition captivée de la séduction.

Si Felisberto possède une vision du monde matérialiste et sensuelle, il n'est sans doute pas surprenant que l'*eros* fonctionne primitivement comme la source qui engendre une forme artistique. Mais il ne s'agit pas ici de faire de l'amour un thème, sinon de concevoir précisément le désir comme la pulsion, la force informe (aussi informe et changeante que le récit-même), qui lance une observation surprise sur les choses. L'effet « métonymique » de tomber amoureux est bien connu : l'être désiré imprègne la réalité de formes nouvelles. En tout cas, il est intéressant de voir comment cette fascination déteint sur la façon de narrer ou de créer. Ainsi, le seul

¹⁰⁷ Le choix en faveur de l'exploration de l'image comme espace d'érosion du discours verbal et conceptuel est fondamental dans le dadaïsme, comme le signale Philippe Sers : « L'enjeu de l'apparition, au cœur du dadaïsme, du film abstrait et du cinéma « expérimental » qui l'a suivi, est celui de la possibilité, en face du langage discursif, d'un ordre de l'image nanti de son autonomie et de sa spécificité dans la marche vers la connaissance. Or, cela est dénié par l'habitude de pensée qui veut que l'approche cognitive essentielle, sinon la seule, repose sur le support discursif. Merleau-Ponty avait déjà observé l'incapacité de la science et de la philosophie réflexive à prendre en compte notre contact muet avec les choses lors qu'elles ne sont pas encore de choses dites, alors que c'est là que s'articulent le visible et l'invisible, le monde et la connaissance ». Cf. P. Sers, *Sur Dada. Essai sur l'expérience dadaïste de l'image. Entretiens avec Hans Richter*, Nîmes, Éditions Jacqueline Chambon, 1997, p. 6.

contenu du récit fait un avec l'attitude créative qui conçoit le texte : le regard métamorphosant¹⁰⁸.

Si un certain symbolisme projectif est visible dans les images des fragments que nous avons inclus ici (dans les fenêtres, le piano, la robe), il est important de signaler que cela apparaît en grande partie comme un résultat de notre propre manière de segmenter et de présenter la matière. A la lecture, cela n'est ni évident ni immédiatement accessible ; ce n'est pas une tâche facile que d'établir des idées très concrètes en relation avec ce qui est raconté, ni d'en donner ce que l'on appelle une « interprétation ». Les fictions semblent être faites simplement pour apporter quelque trouvaille, pour déployer une disponibilité imaginative ou curieuse liée à une scène très élémentaire, sans signification plus poussée qui soit évidente.

En définitive, ce qui attire l'attention ici c'est que l'accent soit mis sur la production de contours factuels imprécis pour des anecdotes ou des faits non pertinents d'un point de vue artistique ; on cherche à suggérer et à provoquer des associations. Le manque de continuité transparaît dans ces narrations à travers les élisions et une forme d'atomisation, puisqu'il s'agit de brefs moments d'un même événement, séparés les uns des autres par un temps indéfini. Les scènes apparaissent avec un découpage numéroté pour signaler les ellipses, la liberté capricieuse des instants qui se succèdent. D'autre part, les textes se terminent de façon curieusement abrupte, comme s'ils disparaissaient ou se dissolvaient. Le récit s'éteint ou semble « se déconnecter » de manière hermétique. La fin de la nouvelle, c'est, par exemple, l'image soudaine de la femme comme une présence en creux à travers la robe suspendue. Ou une fin aussi sommaire que celle de « La maison d'Irène » : « Hace

¹⁰⁸ Ce n'est pas un hasard si la source du texte est un objet de désir qui déclenche une dérive de la vision et qui, fait ainsi se déployer le récit. Le modèle amoureux s'apparente à la sensualité qui, depuis le « Prologue (1) », s'associe à la véritable puissance esthétique, qui est pulsion de vie (plaisir, action, divertissement). En même temps, la fiction traduit cette force par une réappropriation créatrice du monde. Le motif de la femme désirée et l'image du succès par la séduction sont récurrents dans la littérature hernandienne ; nous les avons traités sous un autre angle dans la seconde partie de ce travail. Pour l'étude du thème érotique chez Felisberto, du succès du créateur comme équivalent de la séduction de la femme ou du public et de l'apprentissage artistique lié à l'éducation sentimentale, voir respectivement A. Rama, *op. cit.*, p. 248 ; N. Dei Cas, *Felisberto Hernández: del creador al hombre, op. cit.*, p. 31-32 ; J. Ludmer, *op. cit.*, p. 117 ; J. Panesi, *op. cit.*, p. 25-28, 37)

muchos días que no escribo. Con Irene me fue bien. Pero poco a poco desapareció el misterio blanco¹⁰⁹ » (« Depuis des jours et des jours je n'ai pas écrit. Avec Irene, les choses se sont bien passées. Mais le mystère blanc a peu à peu disparu »).

3.3. *Disjonction et discordance*

Comme on le voit dans ces descriptions, ce type de fiction est aux antipodes de la construction d'une forme close, dans laquelle chaque élément viendrait s'inscrire avec précision dans le tout pour créer un sens global dans le dénouement¹¹⁰.

Les fictions brèves qui s'apparentent à « La robe blanche » et à « La maison d'Irène » continuent à proliférer dans les œuvres des années 1930 : une pluralité d'expériences semblables est développée dans ces livres. Nous pensons en particulier à « Amalia » dans *La cara de Ana (Le visage d'Ana)*, « Ester », « Hace dos días » (« Il y a deux jours ») et « Elsa » dans *La envenenada (La femme qui avait avalé du poison)*. Ce sont des récits de scènes presque amorphes, où est encore présent le désir amoureux, et la manipulation de l'histoire qui y transparait va aussi jusqu'au point de céder presque à la tentation de l'inexistence. Dans ces textes, outre que l'accent est mis sur l'observation, celle-ci devient particulièrement discordante, avec des raccordements ou des montages entre des éléments toujours discontinus ou incongrus. Par exemple, dans « Ester », le narrateur observe une jeune inconnue parmi un groupe de filles, pour décrire, au fil du récit, la distance qui les sépare et l'impossibilité de la rencontre. Le texte provoque une déformation progressive des perceptions spatiales,

¹⁰⁹ OC vol. 1, p. 43-44. Le fait que la fin du récit coïncide dans les faits avec la formalisation de la romance (avec Irène « les choses se sont bien passées » ; avec Marisa, ils « se marient », *op. cit.*, p. 43 et 33), est une preuve supplémentaire que l'*eros* est la stimulation créative qui équivaut au déploiement de la narration. Ainsi, le commencement se situerait dans la dimension imaginaire, libre de toute structure, et la fin correspondrait à la « structuration » de la réalité. (*Cf.* aussi J. Prieto, *op. cit.*, p. 314-316)

¹¹⁰ Nous faisons allusion ici à la théorie d'Edgar Allan Poe qui est souvent considérée comme le modèle conceptuel de la nouvelle moderne, « l'unité d'effet ou d'impression », d'après son essai « Philosophie de la composition » (« The Philosophy of Composition », 1846).

à travers des éléments qui possèdent des détails inclinés ou obliques :

Una tarde vi pasear a muchas jóvenes por una plaza. Vi también a una que enseguida y violentamente se me separó de todas las demás. Caminaba muy ligero y llevaba la cabeza levantada; además tenía la frente ancha y abultada; además tenía el sombrero echado para atrás y pasaba el límite de la frente y el cabello; y todavía además, tenía en la parte de adelante del sombrero, el ala doblada para arriba. (« Ester », dans *La envenenada*, OC vol. 1, p. 79-80)

La signification apparemment mineure du chapeau plié et, plus loin, des pans de la veste, déploie cependant des connotations de décalage entre l'observateur et l'observée, pour culminer dans une image qui synthétise toute une « géométrie » de l'impossibilité de toute rencontre :

Esa joven tendría un nombre muy común. Se llamaría Ester, por ejemplo. Caminaba ligero siempre, y al pasar entre las otras, las otras parecían plantas que se movieran por una brisa suave. También parecía que si las otras pensaban que seducían mostrándose en un paseo reposado o con una indiferencia lenta, ésta pensaba seducir poniéndose de paso y como con una indiferencia obligada por dos propósitos: ir a algún lugar determinado, y de paso buscar a alguien en la multitud: no importaba que no fuera a ningún lado y que nunca encontrara a la persona que buscaba. También parecía que si de las otras se esperaba un movimiento más rápido o más lento, de ésta no se podía esperar ningún cambio en su velocidad: hasta sus ideas, hasta las imágenes de sus sueños marcharían a velocidad grande y regular (...) tal vez si mi espíritu se acercara al de ella, en ese mismo momento su destino tendría una esquina, y ella doblaría para otro lado. (*ibid.*, p. 81)

Le regard qui segmente souligne avec soin la dissociation des plans où se trouvent les personnages. L'espace et les mouvements qui sont décrits apportent une vision insolite, et le phrasé simpliste, par son expression apparemment basique des sentiments et son lexique peu recherché, familier, presque naïf, dissimule l'hétérogénéité des ordres mis en contact :

(...) en aquella tarde yo le hubiera llamado vida al aire que estaba alrededor de las plantas y de los bancos de la plaza. Ella desafiaba tal vez a eso, y las puntas de su saco abierto, se doblaban un poco para atrás al caminar ligero. (...) Al estudiar, no le preocuparía no entender algunas cosas, y éstas le quedarían tan espontáneamente dobladas para atrás, como las puntas del saco al caminar ligero. (*ibid.*, p. 81)

L'absence de coïncidence est ainsi le seul motif développé dans le récit, mis à part quelques détails sur le caractère de la jeune femme que le narrateur infère ou imagine simplement. Finalement, l'oblique est le signe d'entités qui se déplacent à des vitesses différentes, ou qui ne se croisent pas :

A veces el destino de Ester no tenía una esquinita que la hacía doblar para otro lado, a veces doblaba para mi lado, pero era lo mismo que si doblara para el otro, tal vez si hubiera doblado para el otro hubiera estado más cerca de mí; pero sencillamente descoincidía. Si yo hubiera sentido placer en crear un medio para que ella lo utilizara y le sirviera para despreciarme, tampoco ella lo hubiera utilizado, ella descoincidía, simplemente descoincidía conmigo. (...) Si los hechos hubieran sido amigos míos yo les hubiera hecho una pequeña seña y ellos hubieran entendido. (*ibid.*, p.83)

Dans ces récits, l'insistance à souligner une brèche dans la superficie des choses se constitue en véritable point d'intérêt. Dans « Amalia » précisément, un jeu en trois parties présente les différences subjectives entre les deux protagonistes, en accentuant les perspectives dissonantes de leur expérience conjointe. Au début, le narrateur décrit Amalia comme quelqu'un qui veut aller dans des « endroits pour se promener », et se définit lui-même comme quelqu'un qui « parle de choses simples » :

I

Amalia siempre pensaba a dónde iría a pasear. Cuando estaba resuelto su propósito escondía su alegría de una manera rara; decía a los demás cosas que

sabía que los demás apoyarían, pero ella fingía que se le ocurrían de pronto y que se asombraba un poco y que se alegraba otro poco con la opinión de los demás.

II

Yo pensaba siempre en Amalia y en besarla. Nunca le decía nada porque me parecía traicionar nuestra confianza alegre y porque ella no sabría recibir nada inesperado. Cuando tenía más violento el deseo de besarla le hablaba de cosas simples como si tuviera toda mi atención en ellas y al mismo tiempo como si pensara en ellas de paso. (dans *La cara de Ana*, OC vol. 1, p. 59)

La discordance ici est déjà présente dans les motivations cachées de chaque personnage. À la fin du minuscule récit, la coïncidence des deux personnages dans le désir de s'embrasser révèle cependant une figure désarticulée, non seulement à cause des directions opposées des visages lors du baiser, mais aussi à cause de la diversité de leurs fantasmes, ce qui crée une étrange image de clôture et fait éclater tout « romantisme » :

III

Un día antes de salir a pasear, con la alegría de lo que veríamos y como poniéndonos de acuerdo para ir a muchos lugares lindos nos dimos un beso corto. Después nos dimos muchos besos más. Pero cuando nos besábamos, ella miraba para un lado como si pensara a dónde iría a pasear y yo tenía los ojos muy abiertos y la miraba fijo como si estuviera distraído por cosas simples. (*ibid.*, p. 60)

Dans ces fictions brèves, nous trouvons une forme de récit sans substance, disséminé en morceaux dispersés et impressions subjectives ; une tendance à configurer des images imprévues et curieuses, qui mélangent des ordres abstraits et concrets très hétérogènes ; et un certain manque de conclusion ou d'objectif. Les impressions du lecteur face à ces textes relèvent plutôt de la perplexité devant le manque de référents, et de la surprise devant le relief accordé à des trouvailles marginales. La rareté du contenu, étant donné la grande imprécision des faits narrés, semble aller de pair avec l'absence d'une structure ferme, puisqu'il n'y a presque pas

de ligne d'action mais des « dessins » ou des images associatives de plus en plus décalées.

« La maison d'Irène » et « La robe blanche » semblent explorer une forme de récit volontairement anormale par rapport à la tradition narrative qui fait du contenu, de la psychologie du personnage ou de la succession diégétique ses piliers fondamentaux. Ce sont clairement *d'autres* valeurs qu'entend affirmer l'auteur. Ces fictions sont précoces et transparentes dans leur volonté de se concentrer sur un aspect extrêmement fragmentaire d'une expérience et d'en raconter tout juste quelques modulations ; elles prennent corps à partir de visions éphémères, et de combinaisons inattendues pour des éléments courants.

Finalement, les nouvelles semblent matérialiser une erreur par rapport à la forme idéale qu'elles devraient accomplir. Mais dans la façon dont ces fragments échouent, par leur désaccord avec leur modèle présumé, nous trouvons proprement leur intention¹¹¹. Cette morphologie « incorrecte » exhibe pleinement son sens si nous la mettons face à face avec son revers, c'est-à-dire, avec la tradition et l'archétype qui ont subi un meurtre symbolique évident dans ce même livre (les « paraboles » et « généalogies » avec leurs histoires, personnages et discours grandiloquents).

Ces fictions *mutantes* sont donc des manipulations de la forme brève de la nouvelle, jusqu'à devenir une entité qui tend à l'absence de thème, à une structure d'articulation invertébrée et évanescence.

¹¹¹ En ce sens, s'il est bien certain qu'il existe dans ces textes une marque de style à la manière d'un « journal » (cf. à ce sujet la position de J-P. Barnabé, *op. cit.*, p. 82-91), les fictions se revendiquent comme des textes narratifs d'un certain type et se différencient des fragments qui ont été étiquetés ainsi dans le premier livre, avec lesquels ils ne forment pas une série. En tout cas, si l'esthétique du journal intime s'infiltré ici, nous croyons qu'elle est utilisée, précisément, comme un mécanisme pour déstructurer ce qu'il y a de narratif de la narration, c'est-à-dire, comme une méthode pour déconstruire le récit stable, linéaire, traditionnel. Par ailleurs, l'esthétique que proposent les textes que nous avons analysés n'est autre que celle que postulerait « La cara de Ana » (1930), récit qui a été considéré unanimement comme un programme d'écriture de Felisberto. (Voir notre commentaire sur ce texte dans le chapitre suivant, « Métalittérature »)

3.4. La narration de “ça”

Il est donc difficile de dire sur quoi portent les fictions que nous avons décrites, si ce ne c'est sur des fragments —extrêmes— d'une réalité observée, désordonnée et recomposée dans des formes singulières. Le texte cherche à s'échapper du moule escompté, il semble, évasif, ne s'adapter à aucun. Pauvres ou dépourvus de ces sentiments familiers pour le lecteur que l'on désigne comme thème, anecdote, personnage ou développement d'une trame, ou du moins dotés de tracés flous pour ces coordonnées, ces récits présentent en revanche une disposition singulière pour créer des relations entre les diverses dimensions de la réalité : matière, perception, imagination. Cette disponibilité est semblable à une imprégnation, puisque le narrateur semble « absorbé » par ce qu'il va raconter, et donne pour cela plutôt l'impression de se laisser porter par les éléments extérieurs que d'ourdir ou de diriger une trame concrète.

Dans « La maison d'Irène », une telle attitude narrative est décrite indirectement par le personnage-narrateur comme un aspect de l'anecdote même :

Hoy le he tomado las manos a Irene. (...) No me explico cómo cambié tan pronto e inesperadamente yo mismo; cómo se me ocurrió la idea de las manos y la realicé; cómo en vez de seguir recibiendo la impresión de todas las cosas, yo realicé una impresión como para que la recibieran los demás. (« La casa de Irene », dans *Libro sin tapas*, OC vol. 1, p. 43)

La lassitude de celui qui raconte semble indiquer une réticence ostensible à construire une structure, et pour cette raison le récit présente une déviance par rapport à ce qu'on attendrait d'une narration : imparfait, insuffisant, il échoue à obtenir le statut du texte qu'il devrait avoir. Un désintérêt pour offrir quoi que ce soit qui donne l'image d'une succession conséquente s'exprime ici ; et bien que ce quelque chose soit indéfinissable, à peine une porosité, un manque imprécis, il s'agit de ce que l'on a coutume d'appeler un « je ne sais quoi », qui décide tout.

La rareté anecdotique concrétise délibérément le caractère indéfini et diffus, et

transforme ce geste en véritable méthode. Et c'est que la narration s'expose comme un *ça*, *une chose* : elle cherche à produire un manque de liens, à se montrer comme une zone indéterminée, appuyée sur l'indéfinition.

Que pourrait signifier un « ça » (*eso*, *it*, *id*, ou n'importe quelle forme grammaticale équivalente) ? Un lieu indéfini et sans ordre, une unité évasive. Une entité dépourvue de limites claires, puisqu'il est difficile de décrire l'organisation globale de l'ensemble : celui-ci échappe aux déterminations, est irréductible au schéma logique¹¹².

Cette forme grammaticale se révèle être une expression pertinente de la modalité du récit. Celui-ci entend se constituer comme pure matière, il se désintéresse du thème —en tant que source d'un quelconque système argumentatif— et d'une forme bien articulée. Dans une fiction des années 1930, « Hace dos días », l'expression « *eso* » (*ça*) sert à nommer une expérience unique, ce que le narrateur désire écrire, ou indirectement l'idéal de l'écriture :

IV

Ahora, yo recuerdo, y me vuelvo a excitar un poco; pero en aquella excitación, también quise escribir: andaba alrededor de este mismo escritorio y empecé por escribir dos veces el monosílabo “ya”; pero en el momento que escribía la segunda vez “ya”, me venía dando cuenta de que “eso” pasaría, y me pregunté, si precisamente cuando había decidido escribir, era porque el ataque me disminuía; pero enseguida me di cuenta que no, que el ataque me duraba, que tenía una inercia muy grande, que la necesidad de hacer algo que quedara no podía detener “eso”, que alguien que observara no podía notar el grado en que se detenía o entorpecía esa marcha. Sin embargo, tuve miedo de que “eso” se detuviera, y decidí no escribir y que no quedara nada; pero empecé a pensar cosas, que fatalmente detuvieran “eso”. El escritorio me parecía

¹¹² Dans le sens de « Ça » comme « l'inconscient », il faut mentionner l'analyse qu'offre Jaime Alazraki sur l'écriture de Felisberto et sa similitude avec la transcription du rêve : “Contar como se sueña: Relectura de Felisberto Hernández”, in *Escritura, Revista de Crítica y Teoría Literaria VII*, 13-14, Caracas, enero-diciembre, 1982, p. 31-55.

un burgués que me obligaba a acomodar todo con calma, porque yo en mi fiebre no podría decir de golpe cómo era todo aquí y en ese momento. (« Hace dos días », dans *La envenenada*, OC vol. 1, p. 87-88)

Dans ce cas, « ça » semble difficile à saisir pour le narrateur, mais l'on déduit que c'est ce qu'il veut transmettre par écrit, une expérience intense, même vertigineuse. D'où le fait que, dans l'incapacité d'atteindre son reflet, le narrateur se révolte contre son impuissance, avec l'image du bureau « qui devient », à ses yeux, « un bourgeois » (« el escritorio burgués »).

« Ça » semble être ainsi l'emblème d'une attitude narrative particulière. Il résume ce quelque chose indéfinissable que l'on veut raconter, et l'évaporation anecdotique, de même que la modalité « abandonnée » du guide ou de la trame du discours. Les fictions que nous avons examinées se présentent presque comme de simples fragments d'écriture avec un type d'armature narrative aux contours estompés. Elles semblent suivre une configuration ouverte qui ne renvoie pas à une structure conventionnellement connue (de genre ou de thème, par exemple), ou rationnellement préexistante (du type schéma ou plan sous-jacent)¹¹³. Du haut de leur « minimalisme », les textes nous forcent à nous confronter à une esthétique du récit pour laquelle nous ne sommes certainement pas préparés.

À quoi ressemble ce qui s'offre à la lecture? Les référents ne sont pas à portée de main. L'effet provoqué par ces récits est semblable à celui des fragments minuscules que nous avons analysés dans ces mêmes livres, ceux qui montrent une réticence délibérée à se présenter sous les catégories « littérature » et « livre », à travers la dérision histrionique. Il s'agit ici de récits plus amples, légèrement narratifs, mais assez dépourvus d'épaisseur, très plastiques et indéfinis. Il y a une recherche —et probablement, un plaisir— de tout ce qui est malléable et non conventionnel

¹¹³ L'idée de « l'inachevé » serait essentielle dans la narration hernandienne, d'après la proposition centrale de J-P. Barnabé. Le sentiment d'un manque de structure ou d'une impossibilité à la reconstituer répond à la « syntaxe générale » du récit, qui selon cet auteur se caractérise par « des articulations internes généralement lâches, imprécises, (...) une progression en quelque sorte erratique, qui ne semble obéir à aucun plan préétabli. » (*cf.* « Introduction », *op. cit.*, p. 6)

pour la narration, en vue de produire un récit-mutant.

3.5. *L'étrange et le banal*

hasta podía realizar el poema de lo absurdo

« El vapor » (*La cara de Ana*, 1930)

Dans les fictions poreuses de *Libro sin tapas*, la perception et l'imagination sont les fonctions directrices pour articuler un type de récit différent. Nous avons ainsi mis l'accent sur l'effet des impressions visuelles et des fusions ou contaminations étranges qui « remplacent » les histoires ; et aussi sur un certain champ d'associations inattendues d'éléments que nous trouvons difficilement reliés d'habitude. Mais dans d'autres fictions du second livre, en plus de la vision curieuse, l'absurde le plus trivial et le plus comique fait aussi son entrée.

D'une part, la manière de découper la réalité et de la présenter est singulière ou originale ; d'autre part, certains éléments extravagants ou ridicules se glissent dans la zone déjà vague de l'anecdote et du personnage.

Dans « La robe blanche », aussi bien que dans « Histoire d'une cigarette », non seulement le cadrage des éléments segmentés est surprenant, mais il semblerait aussi que la fiction puisse tourner autour d'un élément saugrenu, comme les idées un peu folles ou étranges d'une personne quelconque (le narrateur, qui n'est en rien particularisé, est anonyme). Ce qui est exposé dans ces récits peut être une pensée un peu absurde et fantasque sur quelque chose de tout à fait simple et connu. Par exemple, s'il y a un effet d'étrangeté dans la perception « érotique » des vantaux des fenêtres (« La robe blanche ») ou dans l'appréciation des chaises comme serviles ou amicales vis-à-vis de quelqu'un (« La maison d'Irène »), les réflexions peuvent aussi être plus délirantes et drolatiques, comme par exemple dans « Histoire d'une cigarette ». En effet, une cigarette à moitié cassée y déclenche une paranoïa croissante chez le personnage, comme si existait l'ombre d'une possible

« possession » par l'objet¹¹⁴. Le récit commence par une situation totalement ordinaire, comme peut l'être le fait de sortir son paquet de cigarettes de sa poche et puis de réfléchir à quelle cigarette choisir pour fumer :

Una noche saqué una cajilla de cigarrillos del bolsillo. Todo esto lo hacía casi sin querer. No me daba mucha cuenta que los cigarrillos eran los cigarrillos y que iba a fumar. (...) Pero sin querer estaba mirando fijo a una cosa: la cajilla de cigarrillos. Y ahora analizaba repasando la memoria. Recordaba que primero había amenazado sacar a uno pero apenas tocándolo con el dedo. Después fui a sacar a otro y no saqué ese precisamente, sino un tercero. Yo estaba distraído en el momento de sacarlos y no me había dado cuenta de mi imprecisión. Pero después pensaba que mientras yo estaba distraído, ellos [los cigarrillos] podían haberme dominado un poquito, que de acuerdo con su poquita materia, tuvieran correlativamente un pequeño espíritu. Y ese espíritu de reserva, podía alcanzarles para escapar unos, y que yo tomara otros. (“Historia de un cigarillo”, OC vol. 1, p. 37)

Il est important de signaler que la banalité du sujet et un certain ton quotidien vont de pair avec l'esprit dérisoire qui parcourt les premiers livres. Mais en outre, à partir de ce moment d'introspection du personnage, l'accent farfelu apparaît comme un autre recours pour développer une histoire ou une structure narrative. De toute évidence, le récit est dépourvu d'un « thème » dans lequel on pourrait l'ancrer. Tout à coup, le narrateur trouve une cigarette bizarre, laquelle engendre un inexplicable malaise :

Entonces me distraje y volví a sentir otra cosa de los cigarrillos. (...) Sin querer evitaba tomar uno que estaba roto en la punta, aunque eso no influiría para que no se pudiera fumar. Mi tendencia era a sacar uno normal. Al darme cuenta de esto, saqué el cigarrillo roto más afuera de la cajilla que los demás. Invité a mi compañero. Vi que a pesar de que ése fuera el más fácil de sacar, él tuvo el mismo sentimiento de unidad normal

¹¹⁴ Julio Prieto offre une lecture un peu différente de ce récit, cf. *op. cit.*, p. 308-310.

y prefirió sacar otro. Eso me preocupó, pero como seguimos conversando me olvidé. (*ibid.*)

Le récit avance grâce aux possibilités loufoques de la pensée, comme si la cigarette pouvait exercer une véritable influence sur l'esprit mais, du point de vue de la production narrative, en sachant pertinemment que ce n'est qu'un jeu¹¹⁵. Après l'événement trivial qui consiste à trouver une cigarette défectueuse, le personnage tente de mettre à l'épreuve les possibilités mystérieuses de l'objet, ce qui l'inquiète et engendre en lui des appréhensions extravagantes :

Al día siguiente, de mañana, recordé que la noche anterior había puesto el cigarrillo roto en la mesa de luz. La mesa de luz me pareció distinta: tenía una alianza y una asociación extraña con el cigarrillo. Pero yo quise reaccionar contra mí. Me decidí a abrir el cajón de la mesa de luz y fumarlo como uno de tantos. Lo abrí. Quise sacar el cigarrillo con tanta naturalidad que se me cayó de las manos. Me volvió la obsesión. (OC vol. 1, p. 38)

Sans doute, la fiction tire profit des suggestions les plus drôles et irrationnelles qu'une personne quelconque peut se faire à elle-même, et son registre n'entretient aucun lien avec le code fantastique, mais se maintient plutôt dans un ton plat et conversationnel, propre à une discussion entre amis.

Le point culminant de l'histoire infime et des ridicules divagations du protagoniste est, une fois de plus, le final abrupt de l'anecdote. En guise de conclusion, la cigarette tombe par terre, où elle s'imbibe d'eau et finit « neutralisée » :

¹¹⁵ La maigre anecdote de « La robe blanche » se développe aussi à travers les déclinaisons des idées étranges du narrateur sur les vantaux des fenêtres : « Una noche estaba contentísimo porque entré a visitar a Marisa. Ella me invitó a ir al balcón. Pero tuvimos que pasar por el espacio de esos lacayos de ventanas. Y no se sabía qué pensar de esa insistente etiqueta escuálida. Parecía que pensarían algo antes de nosotros pasar y algo después de pasar. Pasamos. Al rato de estar conversando y que se me había distraído el asunto de las ventanas, sentí que me tocaban en la espalda muy despacito y como si me quisieran hipnotizar. Y al darme vuelta me encontré con las ventanas en la cara. Sentí que nos habían sepultado entre el balcón y ellas. Pensé en saltar el balcón y sacar a Marisa de allí. » (OC vol. 1, p. 33)

Pero al ir a tomarlo de nuevo me encontré con que había caído en una parte mojada del piso. Esta vez no pude detener mi obsesión; cada vez se hacía más intensa al observar una cosa activa que ahora ocurría en el piso: el cigarillo se iba ensombreciendo a medida que el tabaco absorbía el agua. (OC vol. 1, p. 38-39)

La fraternité de cette micro-histoire avec les pirouettes comiques des fragments épigrammatiques réduits à de simples blagues, dans ces mêmes livres, est très marquée. Une divagation encore plus poussée que l'histoire de la cigarette est celle de l'élaboration comique autour de la barbe d'un homme, dans « La barbe métaphysique » (également dans *Libro sin tapas*) :

Había una cosa que llamaba la atención de lejos: era una barba, un pito, un sombrero aludo, un bastón y unos zapatos amarillos. Pero lo que más llamaba la atención era la barba. (...) Al principio daba la impresión que sacándole todo eso quedaba un hombre como todos los demás. Después se pensaba que todo eso no era tan despegable. El andar así era una idea de él y formaba parte de él porque las ideas de un hombre son la continuación del hombre. Todo eso era la continuación del espíritu de él. Él había creado esa figura y andaba con su obra por la calle. Todo eso estaba juntito porque él lo había querido así. Todas esas cosas y él formaban una sola cosa. ("La barba metafísica", OC vol. 1, p. 44)

Comme on le voit, tout ce qu'il y a ici c'est un discours sur un élément trivial comme peut l'être une barbe. Comme un prolongement des extravagances qui animent les fragments plus brefs de *Fulano de tal* et de *Libro sin tapas*, ces histoires inconsistantes propagent une lignée du dérisoire ; simplement, des structures étendues apparaissent ici, comme si les textes-blagues avaient acquis un peu plus de corps. De toute évidence, Felisberto construit ses fictions à la limite du lisible ou de ce qui peut être pris au sérieux. Il se plaît à jouer délibérément avec des délires privés et de sottises divagations, cette fois-ci sous la forme toute relative d'une narration (plus étendue, assez développée). Ainsi, l'aliment du récit est une perspective ridicule, qui utilise comme axe ou comme base tout juste une idée excentrique, ou l'amplification de quelques plaisanteries :

A pesar de nosotros saber que todo eso era de él y que él lo había hecho con un fin determinado, la barba tenía una fuerza subconsciente que él no había previsto y que no tenía nada que ver con él. Tenía más que ver con nosotros. Además de saber que la idea era de él y que él lo hacía con el fin determinado, surgían unas ganas violentísimas de saber cómo sería él sin barba, cómo serían las mandíbulas y la parte tapada de la cara. (...) El espíritu estaba en una inquietud constante, pero la barba insistía. En la intimidad se esperaba el momento en que se lavara la barba para ver cómo era un hombre lavándose la barba. Esta curiosidad se satisfacía, pero después se la secaba, se la perfumaba y la barba insistía. Entonces seguía el misterio, y la constante inquietud del espíritu. (*ibid.*, p. 45)

Ainsi, des sujets triviaux ou étranges et des perceptions du même genre occupent ici le vide laissé par la trame et le thème de la narration conventionnelle. Le fait même de se permettre la banalité et l'extravagance semble composer un système d'inspiration ou de production.

Ces fictions curieuses, franchement légères, perméables à l'imagination et à une décomposition de la réalité en une perception inusuelle, ou adeptes de stratagèmes triviaux d'un tour humoristique, émergent *au sein de* l'avant-gardisme excentrique de Felisberto. Elles constituent des matrices de création stimulantes ou provocantes, que l'on peut seulement qualifier comme *sui generis*. Il apparaît clairement que ce qui naît dans les années 1920, en même temps que le geste dissolvant et négatif, c'est la recherche d'une forme hétérodoxe de narrer et des sources et prédilections qui la nourrissent : l'imagination et l'humour.

Chapitre 4

Métalittérature

4.1. Fiction versus narration

Si la seule véritable subversion du sens ne peut se loger que dans la narration, comme l'a signalé César Aira¹¹⁶, car elle est une porteuse de sens privilégiée (progression articulée, matérialisation de *telos*), il est donc cohérent que l'expérimentation radicale dans ce domaine soit clé dans le programme de Felisberto. Si nous prenons en compte le fait que les textes les plus solides des premières publications ont pour objectif d'annihiler le récit modèle, nous voyons déjà ici ce qui s'écrit à la place.

Lorsque l'on examine les types de récit déviants dans *Libro sin tapas*, on les trouve semblables à un pur espace d'expérimentation, une sorte de laboratoire miniature où peuvent entrer des matériaux ou des montages imprévus. C'est comme s'il n'y existait pas beaucoup de limites contraignantes, mais une zone d'inventivité qui promet une ouverture toute particulière. Dans cette lignée, nous pourrions penser que se défaire du thème et de la structure comme le fait Felisberto avec désinvolture, libère symboliquement une énorme dose d'énergie créative.

Nous voyons qu'au lieu de la forme prévisible apparaît l'imaginaire du fortuit, de l'incongru, et de la dispersion fugace, la perception fragmentaire et désagrégée ; au lieu du thème, la trivialité, ce qui est sans importance ou même saugrenu... La liberté créatrice de l'expérimentation dans la narration, du jeu avec la fiction, permet une inventivité originale, aussi bien que des effets insolites, extravagants et absurdes.

Dès lors, la clé réside dans le fait que la *fiction même* soit l'espace où tout arrive.

¹¹⁶ Cette idée est développée dans son essai sur l'auteur de *nonsense* Edward Lear, le réalisme et la traduction : cf. C. Aira, *Edward Lear*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2004.

Par sa capacité à se détacher du sens commun et des exigences de la réalité, ou pour transfigurer cette dernière, la fiction est un domaine virtuel unique.

En accord avec les exemples que nous avons étudiés, on peut affirmer que ce qui semble intéresser Felisberto n'est pas de se centrer sur les possibilités de la narration, mais sur la fiction avec tout son potentiel : nous pourrions dire que l'idée c'est d'utiliser la fiction *contre* la narration. La fiction promet d'être libre, la narration l'est moins. Là où la narration rétrécit un chemin, la fiction est un torrent : elle déborde, elle est plus vaste que le récit. Excessive, la fiction est l'ouverture capable d'abriter une grande variété de formes, parce qu'elle est par nature ce qui peut se dilater, ce qui correspond à l'imaginaire. Ou ce qui, par définition, transgresse l'exigence restrictive que nous associons au sens commun, au prévisible.

Il existe sans doute un degré d'illusion dans cette projection, mais pour l'intellect humain l'imagination est la seule faculté qui, bien qu'elle soit limitée, semble tout particulièrement libre. Sa propre dynamique donne le sentiment de l'expansion, de la sortie des contraintes.

Ainsi, la fiction imaginative qui s'infiltré partout (avec l'étrangeté ou l'imagination parfois les plus débridées) est le mécanisme de lutte contre toutes les linéarités que pourrait demander le genre. Il s'agirait d'un autre jeu des débuts : faire également de la narration un jouet déconstruit et reconstruit sous d'autres formes ludiques. Et après avoir ri un peu, *la remplacer par le pouvoir sous-jacent qui est en elle, par sa plus profonde pulsion* : celle de la force inventive qui la soutient, qui la rend possible avant même la forme et la structure.

Finalement, la fiction apparaît absolutisée dans le programme hernandien, à tel point que chaque fois que « l'auteur » a besoin d'exister et d'exprimer des idées, il le fait sous un déguisement fictionnel. Ce sera ainsi de façon remarquable dans un texte du troisième livre de Felisberto, « La cara de Ana » (1930). Ainsi, le premier récit, l'*incipit* des ouvrages semble toujours être une invitation à regarder son esthétique de plus près, même si ce comportement reste camouflé. Mais cette attitude naissait déjà avec le « Prólogo (1) » de *Fulano de tal*, puisque faire le prologue de l'écriture est un divertissement et une obsession des *beginnings*, et d'ailleurs un geste que Felisberto n'abandonnera jamais.

4.2. «La cara de Ana» (« Le visage d'Ana »)

La fiction qui ouvre le recueil de récits qui succède à *Libro sin tapas*, « La cara de Ana », dans le livre du même nom (1930), présente la perspective d'un narrateur-enfant. Parce qu'on l'a considéré comme un programme d'écriture, ce texte a été abondamment commenté. Mais ce qui nous intéresse ici c'est de l'intégrer à l'analyse dans la mesure où il explicite les mécanismes qui engendrent les fictions déjà décrites, et ratifie les procédés que nous y trouvons.

L'histoire consiste en la présentation d'une voix enfantine et le récit de quelques expériences avec une fille nommée Ana. Le point de vue particulier de ce locuteur constitue l'axe ou le motif de la narration, de même que ses ressemblances et différences avec la personnalité et la vision d'Ana. Au début, le narrateur-enfant affirme que sa manière de percevoir le monde se distingue tout particulièrement de celle des autres¹¹⁷:

Además de sentir todas las cosas y el destino parecido a las demás personas, también lo sentí de una manera muy distinta. Cuando sentía parecido a los demás, las cosas, las personas y los sentimientos se asociaban entre sí, tenían que ver unos con otros y sobre todo en ellos había un destino impreciso, desconocido, cruel o benévolo y que tenía propósito. (...) Este destino tenía movimiento y sobre todo un extraordinario comentario. («La cara de Ana», OC vol. 1, p. 52)

Ce que l'enfant veut exprimer dans ce passage d'ouverture avec l'idée de « commentaire » et de « but », c'est que les gens ont l'habitude d'organiser les événements selon une structure de compréhension intellectuelle ou émotionnelle. Selon lui, la recherche d'une signification ultérieure de l'expérience et les associations

¹¹⁷ De nombreux travaux critiques abordent ce récit parce qu'il contient un paradigme d'écriture. Nous considérons comme particulièrement fondateur l'article de Ana María Barrenechea, "Auto-bio-grafía y auto-texto-grafía: 'La cara de Ana'", in *Escritura VII*, 13-14, *op. cit.*, p. 57-68.

prédéterminées ou « nécessaires » entre ses éléments, s'imposent à la pure expérience vécue. Que ce soit le cadrage ou l'interprétation de type logique ou sentimental, la clé est que la réalité apparaît structurée ou s'achemine rapidement vers une structuration : « cuando ocurría un hecho triste o alegre, sin que ellos se dieran cuenta, parecía que todo el comentario ya lo tuvieran pronto, se les uniera enseguida a la emoción y enseguida lloraran o se rieran¹¹⁸».

Le « commentaire » renvoie dès lors à la chaîne de sens qui organise le monde en une signification routinière et bien connue, semblable pour tous les sujets (y compris dans le champ des émotions qui sont considérées comme spontanées). Si le commentaire est prévisible et englobe la réalité en un seul système de compréhension, ce que voit le narrateur est donc tout à fait différent :

Mi comentario se retrasaba como si lo tuviera que hacer de nuevo, y tardaba en llorar o en reírme. Otras veces me ocurría que ese comentario no me venía y empezaba a sentir las cosas y el destino de otra manera, de mi manera especial: las cosas, las personas, las ideas y los sentimientos no tenían que ver unos con los otros y sobre ellos había un destino concreto. Este destino no era cruel ni benévolo ni tenía propósito. Había en todo una emoción quieta, y las cosas humanas que eran movidas, eran un poco más objetos que humanas. (OC vol. 1, p. 53)

Le contrepoint entre le narrateur-enfant et les autres s'expose d'abord par le fait qu'il entretient une relation différente à l'expérience vécue, grâce à l'intervalle qu'il crée entre les faits, les choses, et le reflet de leur interprétation. D'autre part, et de manière plus radicale, l'enfant singularise son regard par la résistance à anthropomorphiser la réalité que les autres réalisent sans y prendre garde : tandis que pour les grands « les objets... étaient un peu plus humains que de simples objets » (« las cosas eran más humanas que objetos »), pour lui « les choses humaines qui bougeaient avaient plutôt l'air d'objets que de choses humaines » (« las cosas

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 53.

humanas que eran movidas, eran *un poco más objetos que humanas* »)¹¹⁹.

Nous voyons ainsi que l'échange ou la contiguïté de substances en principe opposées, ou de natures dissonantes, matérialise la divergence entre les autres et lui : à l'inverse du prévisible, ce ne sont pas les apparences humaines statiques qui évoquent ou suggèrent un comportement d'objet, mais bien les apparences mouvantes.

La confusion, le rapprochement ou la superposition du divers, du pluriel au lieu de l'uniformisé par la pensée, constitue le paradigme de ce regard sur le monde :

La emoción de esta manera de sentir el destino, estaba en el matiz de una cosa dolorosa y una alegre, de una cosa quieta y otra movida. Y aunque estas cosas no tuvieran que ver unas con otras en el pensamiento asociativo, tenían que ver en la sensación disociativa, dislocada y absurda. Una idea al lado de la otra, un dolor al lado de una alegría y una cosa quieta al lado de una movida no me sugerían comentario: yo tenía una actitud de contemplación y de emoción quieta ante el matiz que ofrecía la posición de todo eso. (*ibid.*)

Le regard s'appuie sur les fragmentations du réel (« la sensation dissociative, disloquée et absurde »), parce qu'elles proposent une perception inusitée ou insolite. Ainsi, de la même manière qu'« Ester » établit un imaginaire de l'oblique et du décalage, ici le mécanisme de l'inattendu dans la réalité ou dans le raisonnement fait triompher un sentiment discordant, hasardeux et original. Si le narrateur d'« Ester » mettait l'accent sur la déviation plutôt que sur la forme continue et droite, il fournissait aussi une formule pour comprendre le fonctionnement de ces textes : « ocurrió lo imprevisto, lo de siempre¹²⁰ ». L'inversion des valeurs entre l'habituel et l'inhabituel (« lo de siempre¹²¹ » est, en réalité, l'imprévu), libère un espace pour la nouveauté.

¹¹⁹ *Ibid.*, nous soulignons.

¹²⁰ « Ester », *La envenenada* (1931), OC vol. 1, p. 83 (et aussi : « apareció lo imprevisto, lo de siempre », *ibid.*, p. 82).

¹²¹ « comme toujours » dans la traduction française (« Ester », in *La femme qui avait avalé du poison*, *Œuvres complètes, op. cit.*, p. 588)

Ce dispositif de la discordance semble critiquer encore une fois le contenu, le sens (« le commentaire »), comme une imposition qui entrave la perception de la réalité, et en définitive, l'art. Le récit exprime très clairement que l'intention est de fuir le processus de la signification et de le substituer par d'autres fonctionnements¹²². Cela est rendu évident par le refus des idées préconçues qui organisent l'appropriation du monde, qui sont substituées par le désordre et le décentrement. En tout cas, il s'agit de créer des dynamiques différentes, que ce soit à travers l'imagination ou la perplexité perceptive, ou par l'inadéquation et l'étrangeté dans la « sensation dissociative, disloquée et absurde ». Si le plus important est alors la perspective, cela signifie que la manière d'opérer dans la narration, son écart par rapport à la signification, *est en réalité le contenu que l'on veut transmettre*.

Ainsi, le narrateur semble nous dire qu'il possède la capacité de déceler l'imprévu, le discontinu et le divers. De cette façon, le texte offre indirectement la théorie capable de construire les fictions brèves que nous avons déjà étudiées : « yo tenía una actitud de contemplación y de emoción quieta ante el matiz que ofrecía la posición de todo eso¹²³ ». Ce qu'expose cette voix c'est un narrateur qui regarde le monde ; et ce qui lui importe, comme il le dit bien, c'est la *nuance* de la position dans laquelle se trouvent les objets les uns par rapport aux autres. La *position* —ou la *disposition*— renvoie à la nouveauté du montage des matières, ou de leur emplacement. Cependant, ce qui est le plus important c'est que la notion de *nuance* renvoie directement à la texture, au pli ou au détail sur lesquels s'attardent les fictions, par opposition au point central ou à ce qui construit un axe, un thème ou une ligne narrative.

L'attitude esthétique cruciale réside dès lors dans l'*intervention* que l'on doit mener sur n'importe quel ensemble indéterminé pour qu'il soit approprié aux fins

¹²² Cf. l'affirmation de Elena Pérez de Medina à propos de la confrontation de Felisberto au savoir : « Aunque, de modo inevitable, todo discurso sea una máquina de producir sentidos, la práctica de escritura de Felisberto aparece, paradójicamente, como una lucha para no hacerlo », in « Felisberto Hernández: La voluntad de no sab(v)er », in G. Aguilar (comp.), *Informes para una Academia. La crítica de la ruptura en la literatura latinoamericana*, Buenos Aires, Instituto de Literatura Latinoamericana, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 1996 (publication de l'Université de Buenos Aires, 1996).

¹²³ « La cara de Ana », *La cara de Ana*, OC vol. 1, p. 53.

recherchées (d'où l'insistance sur la disjonction, l'absurde, l'étrange, ce qui ne rentre pas dans le « commentaire », l'intention préalable). La nouvelle vision prospère là où échoue la structure :

Ninguna de estas cosas tenían que ver unas con otras; me parecía que cada una de ellas me pegara en un sentido como si fueran notas; que yo las sentía todas juntas como un acorde y que a medida que pasaba el tiempo unas quedaban tenidas y otras se movían. En todo esto yo no sentía comentario, y el destino de los demás con sus comentarios y sentimientos, era una cosa más para mi destino especial: todas las cosas me venían simultáneamente a los sentidos y éstos formaban entre ellos un ritmo; este ritmo me daba la sensación del destino, y yo seguía quieto, y sin el comentario de lo físico ni de lo humano. (OC vol. 1, p. 55-56)

Toutefois, l'étrangeté comme méthode ne doit pas nous induire en erreur : bien que « La cara de Ana » fournisse effectivement des idées substantielles pour comprendre les procédés d'écriture, le texte fait apparaître l'originalité (le regard singulier, « l'imprévu ») au sein du cadre le plus commun (« lo de siempre », « comme toujours »), puisque ce qui importe c'est la manière de voir et de recomposer la réalité. Si le langage et les conventions disent que chaque chose est une certaine chose, et que nous pensons tous qu'il en est ainsi, tout est organisé selon une signification consensuelle et il n'y a plus rien de spécial à découvrir. Alors, précisément, le narrateur est capable de trouver l'étrangeté là où elle aurait le moins sa place, c'est-à-dire dans ce qui est bien connu, courant¹²⁴. On peut affirmer cela du moment que ce récit bref ne se différencie pas des autres pour ce qui est du caractère anecdotique, puisqu'il ne raconte pas des faits exceptionnels, mais de menues situations. Il s'agit de scènes de famille racontées de façon singulière par l'enfant, pour montrer sa manière d'expérimenter la réalité :

Mi casa estaba en el pie de un cerro. Lo que más me gustaba era un piso de

¹²⁴ Jorge Panesi considère cette caractéristique comme la clé de toute l'esthétique hernandienne («[ser] original donde es más difícil serlo: en las cosas comunes»), énoncée par Felisberto lui-même dans un texte bref publié en 1934, « El Fray » (cf. J. Panesi, *op. cit.*, p. 51 ; OC vol. 1, p. 95).

lozas. Ese patio era tan de mi casa, que si hubiera visto en otro lado otro parecido, me hubiera dado fastidio y nunca lo hubiera encontrado tan lindo. Yo paseaba a menudo por él, pero sin pisar las rayas. Estaba tan acostumbrado a esto que aunque cruzara sin ser para pasear, tampoco pisaba las rayas. En ese tiempo yo tenía seis años, y una mañana vino a mi casa una muchachita que tenía ocho. La madre era amiga de la mía y hacía mucho tiempo que no se veían. Después de las primeras cosas las madres nos dejaron solos, creyendo que pronto nos haríamos amigos. Pero a ella no se le importaba nada de mí, y yo no me daba bien cuenta de lo que pasaba. (...) Cuando volví al patio Ana estaba haciendo lo mismo que yo: caminaba por las lozas sin pisar las rayas. A la hora de cenar éramos amigos y la sentaron a mi lado, pero mientras comía me miraba de una manera que pensaba que yo era un idiota. (OC vol. 1, p. 53-54)

Sur le plan anecdotique, il n'y a pas beaucoup à raconter ici (bien qu'une structure plus solide que celle des fictions « évanescences » apparaisse sans aucun doute) : on ne trouve que l'amitié avec la petite fille et la découverte de sa personnalité, la référence à la mort du grand-père du narrateur et, finalement, l'allusion à la folie qui s'est déclarée chez Ana à l'adolescence. Mais aucun de ces éléments n'est particulièrement développé (du moins dans le sens d'une narration qui « avance » vers un dénouement classique), et le mal d'Ana ou la mort du grand-père ne dérivent pas non plus en tonalité tragique ou en réflexions sur un thème traditionnel. Bien au contraire, ce ne sont que d'autres objets de « l'émotion immobile » (« la emoción quieta ») et de l'étonnement avec lesquels le protagoniste se distancie de l'interprétation. Tant et si bien qu'il les vit comme une intensification des images de contraste, comme des extrêmes de l'association disjonctive —si l'on peut employer cette expression, si paradoxale en apparence. On le constate pleinement quand l'enfant raconte comment Ana traverse la chambre où il dort et s'approche de son lit pour lui sourire de manière étrange :

Después empecé a sentir todas las cosas que había en la pieza y la sonrisa de Ana con la simultaneidad rara: había cuatro cosas que formaban un acorde, dos figuras paradas: el perchero y Ana, y dos acostadas: mi hermano y yo. El perchero parecía meditabundo y no tenía nada que ver con nosotros a pesar de estar allí; Ana con su locura fija me miraba a mí y no se sabía si pensaría algo;

mi hermano dormía y el misterio de su sueño no tenía nada que ver con nosotros tres; yo sentía mi destino con la simultaneidad rara. (OC vol. 1, p. 58-59)¹²⁵

Ainsi, Ana (folle comme l'écrivain du « Prologue (1) ») représente « l'étrange », de même que le point de vue de l'enfant¹²⁶. Comme on le voit ici, les opérations du regard singulier, bien qu'elles impliquent une perception insolite et l'imagination, ne sont pas non plus un espace de sublimité : là où le sourire égaré d'Ana perturbe dans l'ombre de la chambre, le narrateur conclut aussi que son visage est « beau »¹²⁷. La proposition inventive n'est pas un refuge dans la beauté par rapport à l'ordinaire, ou une échappatoire idéalisée face à ce qui est troublant ou inquiétant, puisque les frontières ne sont délimitées à aucun moment. Chaque élément, juxtaposé dans les associations, ne sert pas à « dépasser » les autres, puisque la cohabitation fait partie du sens¹²⁸.

Comme on peut le remarquer, la méthodologie de l'observation qui devient fiction dans « Le visage d'Ana » est la même qui s'applique dans « La maison d'Irène » et « La robe blanche », mais ce texte propose un modèle métafictionnel surprenant. En outre, ce récit de 1930 confirme la régularité de certains choix

¹²⁵ Cf. le passage de la mort du grand-père : « ... en la pieza de la derecha los de mi familia lloraban y nombraban a Dios —a veces detenían el llanto un poco como para dar vuelo al comentario y después volvían a llorar—; en la pieza de la izquierda estaba mi abuelo que no se le importaba nada de los demás; por la vereda pasaba la gente muy alegre y no se le importaba nada de lo de adentro; por alguna otra parte debía estar Ana riéndose del silencio de los demás y del silencio que tenía mi abuelo por la muerte. Entonces sentí todo con una simultaneidad extraña: en una pieza el movimiento de los comentarios y los llantos, en la otra el silencio quieto de mi abuelo y de los candelabros— con excepción de las llamitas de las velas que era lo único que tenía movimiento en esa pieza—, el ruido y la alegría en la vereda y la risa que me imaginaba que tendría Ana en alguna parte. » (OC vol. 1, p. 55)

¹²⁶ Dans la dernière partie de ce travail nous offrons une analyse complémentaire des personnages du narrateur et d'Ana comme des projections de l'auteur ou des « figures d'auteur », c'est-à-dire, comme des éléments de la poétique (notamment de la subjectivité auctoriale) qui sont transposés dans les textes.

¹²⁷ « Cuando Ana se fue y el cuarto quedó oscuro, me quedó en la memoria la cara de ella con la sonrisa y los reflejos de la luz de la vela, pero entonces, no la sentía asociada al destino de los demás ni tampoco al mío: la única sensación que tenía era que la cara de Ana era linda. » (OC vol. 1, p. 59)

¹²⁸ Jorge Panesi remarque avec pertinence que la subjectivité hernandienne n'est pas en quête de ce qui est beau, mais plutôt de ce qui est bizarre (cf. *op. cit.*, p. 13, 59, 111). Pour sa part, Reinaldo Laddaga livre une pénétrante analyse sur la contamination d'éléments opposés (en particulier plaisants/angoissants) dans ce récit et dans d'autres narrations hernandiennes (cf. *op. cit.*, p. 41-67).

initiaux de Felisberto, comme l'adhésion à ce qui est sans importance, c'est-à-dire commun (en l'occurrence l'anecdote minime ou la scène extraite de la vie quotidienne, dans un cadre qui n'a rien d'exceptionnel). Néanmoins, ce qui est bien connu apparaît lié à un geste curieux, étrange, toujours excentrique : une instance singulière de la perception ou la présence d'une anomalie dans une série attendue ou une attente conventionnelle.

4.3. *La voie réflexive*

Il ne peut pas nous surprendre que la fiction soit un champ propice à un regard qui refuse tout système orienté vers l'explication et l'ordonnement du monde. De cette façon, les moments réflexifs, dirigés vers l'idéologie et la pratique littéraires, requièrent une familiarité directe avec une forme imaginaire, tellement l'horreur est forte face au discours rationnel et argumentatif dans sa présentation la plus pure. Mais il y a plus : la fiction est la forme de penser le problème littéraire pour Felisberto, tout s'explore en écrivant des fictions.

Comme nous l'avons vu, le « Prologue » introductif de *Fulano de tal* était une étiquette en forme de trompe-l'œil : le titre était fallacieux car le texte était un fragment narratif de plus dans la série, un texte parmi d'autres textes, sans différence d'échelle ou de typologie par rapport à eux. C'était sans doute bien le premier, mais à la fin de l'œuvre apparaissait aussi, comme un épilogue curieux et paradoxal, un nouveau prologue sur un livre futur, inexistant ou impossible (« Prólogo de un libro que nunca pude empezar »). Même ainsi, et bien que le premier texte montrât les notes d'un fou et ne semblât rien préfacier du tout, on y sous-entendait les fondements d'une philosophie de la vie qui n'était pas sans conséquence sur une idée de l'art.

Dans les deux premiers livres l'emploi insistant des étiquettes de genre est surprenant (« Épilogue », « Prologue », « Journal », « Drame », « Comédie », « Acte », « Tableaux »). Prologues et épilogues se multiplient à l'excès dans l'ensemble chaotique de ces ouvrages, et en comparaison avec la matière écrite, exigüe et pas du

tout attachée aux définitions, les marques paratextuelles sont paradoxalement surabondantes et hyper-formelles¹²⁹.

Surtout, la dénomination « prologue », pour intituler des textes complets ou commencer une narration, apparaît trois fois (*Fulano de tal*, p. 9 et 15 ; *Libro sin tapas*, p. 16 et 23) ; d'autres fois, en miroir, apparaît un épilogue (*Fulano...*, p. 15 —avec un épilogue intitulé « Prologue »—, *Libro...*, p. 23 et 26). Évidemment, si nous avons bien vu que Felisberto veut se moquer des conventions littéraires et de la narration traditionnelle, il n'était pas surprenant que, par l'exagération, il se gausse des articulations du sens, en particulier du commencement et de la fin bien établis. Cependant, le fait que ces mêmes textes s'appellent volontairement « prologues » avec autant d'insistance retient notre attention ; d'abord parce que, si on y regarde bien, ils finissent par exposer des conceptions importantes pour définir l'écriture. Comme nous l'avons vu dans le premier chapitre, avec le texte du châtiment moral et la parabole de la Fin du Monde progressiste, les parodies ont pour objet de priver la narration de son omnipotence et d'affirmer une idéologie hédoniste, viscéralement « insignifiante », qui renforce l'imaginaire fourni dans l'incipit ou « Prologue (1) ».

Si nous considérons cette répétition comme un véritable symptôme, on ouvre de plus un autre champ d'exploration. Il s'agit de la forme sous laquelle se développe l'aspect théorique dans les textes hernandiens, ou des camouflages qu'adopte la réflexion littéraire. Dans cette mise en scène initiale, rédiger des prologues en permanence semble aller avec la valeur rebelle et juvénile de l'avant-gardiste : l'élan novateur requiert d'annoncer une position, de proclamer le postulat révolté. Et si l'esprit de rupture est particulièrement nécessaire quelque part, c'est bien dans un programme. Évidemment, l'acte de préfacier contient une promesse d'ouverture et peut être un manifeste, tout particulièrement si nous le comparons avec l'acte d'épiloguer, c'est-à-dire, de clôturer le sens et de répéter la transmission, de représenter l'obsolète :

¹²⁹ Cet usage blagueur de la désignation littéraire (qui entend rire des conventions et du lecteur qui les suit) nous rappelle le choix parodique de l'auteur guatémaltèque Augusto Monterroso, lorsqu'il intitule « Œuvres complètes » (1959) une nouvelle de quelques pages.

Me había ocurrido algo parecido otra vez que conocí a un hombre de cabellos blancos que estaba epilgando: decía que estaba a punto de no entretenerse, pero era de los cuerdos, y de los que a pesar de tener inteligencia o no, predicán a los que están en el prólogo haciendo hincapié en que se han entretenido más tiempo que ellos —y a esto le llaman “experiencia”—. Además, al estar a punto de no entretenerse era porque estaba por morirse. (« Prólogo », *Fulano de tal*, OC vol. 1, p. 11)

De cette façon, le narrateur-fou (« Prólogo (1) ») s’identifie avec ceux qui préfacent, les jeunes des années 1920, et son prologue est un manifeste qui se cache dans une forme difficile à appréhender. Et c’est parce que les textes de Felisberto souhaitent discourir entièrement « sur rien », bien qu’au lieu de rivaliser avec le projet de Flaubert, ils matérialisent plutôt l’idée de façon absurde.

Un fait notable est que, au-delà de (ou justement à l’intérieur de) la variété des formes erratiques de la dite première étape, celle-ci se trouve visiblement marquée par la spéculation métalittéraire, dans une intense réflexion abstraite (et cette attitude est même croissante dans les livres des années 1930). Comme nous l’avons examiné dans les histoires satiriques (« paraboles ou généalogies ») de *Libro sin tapas*, la présence d’un geste essentiel et fondateur est dissimulée sous le déguisement carnavalesque de figures, de personnages, de contorsions ironiques ou parodiques. D’ailleurs, est-ce que les textes sur les récits modèles ne sont pas une réflexion sur la narration ? Et les fictions amorphes, étranges, comme « El vestido blanco » et « La casa de Irene » ne ressemblent-elles pas à des objets tout à fait nouveaux jetés à un lecteur non préparé à les comprendre ? De même, nous avons constaté que « La cara de Ana », peu après les débuts (1930), dessine à travers la fiction sa propre méthode narrative.

Felisberto refuse l’art des idées et s’en moque mais, paradoxalement, dans ce moment initial, sa littérature rebondit sur la marque textuelle du prologue, c’est-à-dire, adopte le geste explicatif qui anticipe le contenu existant, qui s’efforce vers un

acte de sens¹³⁰.

Si la fiction est l'espace où tout peut arriver, il faut démontrer ici comment cette même réflexion de Felisberto se travestit et transfère à des récits ces idées qu'il ne peut énoncer ouvertement. De nombreux textes offrent une voie réflexive trompeuse, puisque l'idéologie même de l'auteur agit contre les sentences prétentieuses et transcendantes. Nous avons donc ici une troisième série de textes, à part le récit-mutant et les paraboles et généalogies (ou sans doute la quatrième si nous voulons considérer aussi comme une série celle de la plaisanterie et de l'épigramme). Dans les premiers livres nous trouverons l'attaque contre les personnages sages et la critique-pastiche de leurs discours de savoir et de leurs grands récits, aussi bien que le narrateur vagabond et sa narration fragmentaire ou loufoque pour leur répondre ; cette série, que nous approfondirons à présent, touche à une curieuse littérature autoréflexive. Pourtant ce trait singulier n'est pas réservé aux premières années de la production de l'auteur, mais il se répète densément tout au long de l'œuvre. L'acte de « préfacier », estompé dans l'imaginaire ou même exprimé ironiquement, mérite d'être souligné comme un trait qui articule une continuité globale.

De fait, ce piège est l'un des jeux les plus soutenus, capricieux et insistants de cette œuvre : réfléchir à l'écriture de façon escamotée, sous des masques de caméléon. Il suit tout un chemin, depuis le début extravagant du « Prólogo » dans *Fulano de tal*, jusqu'à ce qui sera le *climax* de la réflexion espiègle, « Explicación falsa de mis cuentos » (« Fausse explication de mes nouvelles », 1955).

C'est donc ainsi : bien que l'écriture de Felisberto tente de s'imposer comme

¹³⁰ Ce geste appelle à être lu au sens fort du concept de *beginning* suggéré par Edward Saïd. La visibilité de ces prologues peut constituer une marque d'entrée en écriture. Toutefois, selon Saïd, il faudrait analyser, au-delà des apparences, la manière de marquer le début en tant que tel, avec la série spécifique d'idées qui, dans les textes concrets, lui sont associées. Il est donc habituel de retrouver, dans la production d'avant-garde et, en général, dans tout discours de rupture voulant souligner son irruption, un lexique très explicite en ce sens : « Thus there is a particular vocabulary employed —terms like *beginning* and *starting out*, *origins* and *originality*, *initiation*, *inauguration*, *revolution*, *authority*, *point of departure*, *radicalism*, and so on— when a beginning is being either described or pointed out ». L'insistance de Felisberto à utiliser la étiquette de « prologue » va ainsi plus loin que la simple ironie sur les attentes littéraires conventionnelles. (Cf. E. Saïd, *op. cit.*, « Preface », p. xxi).

anti-intellectuelle à partir du rejet du contenu, de la structure rationnelle et du ton prestigieux, il est facile de témoigner de son puissant caractère abstrait. Il est tout à fait curieux de remarquer que chaque livre de Felisberto s'ouvre (ou, ce qui est moins habituel, se conclut) avec un texte ou des parties du texte de type programmatique, bien que l'on ne puisse pas toujours saisir toutes les portées possibles à la première lecture, ou bien que cet aspect puisse fréquemment passer inaperçu. C'est-à-dire que, dans chaque ensemble et de manière récurrente, une dimension consciente d'elle-même est explorée. Notons qu'à ce modèle correspondent ses œuvres les plus célèbres : par exemple, *Nadie encendía las lámparas* commence avec le récit éponyme, texte-programme qui se charge de résumer les grandes lignes de son idée du récit du quotidien et de son narrateur oral, comme l'a signalé Josefina Ludmer¹³¹. L'incipit de *Por los tiempos de Clemente Colling* et de *Tierras de la memoria*, ainsi que l'excipit de la nouvelle *El caballo perdido*, contiennent d'amples passages qui discutent très explicitement sur les relations entre la subjectivité, l'écriture et les matériaux de l'écrivain (en l'occurrence, sur l'emploi du souvenir dans l'acte de création littéraire, méthode propre à tout un moment de la production hernandienne). Déjà dans les années 1930, « La cara de Ana » (dans le livre homonyme) a très clairement pour fonction de décrire les bases de sa propre narration, à travers la transposition fictionnelle d'un point de vue créatif ; « La envenenada » (*La envenenada*, 1931) présente parodiquement le type d'écrivain et de littérature que Felisberto déteste¹³². Enfin, la célèbre « Explicación falsa... » sera la réflexion la plus révélatrice du geste de préfacer, en accord avec le regard ludique de l'auteur¹³³. Si l'on observe avec attention, à chaque série ou unité de textes

¹³¹ J. Ludmer, *op. cit.*, p. 117-118.

¹³² Cette dernière fiction sera étudiée en détail dans la troisième partie de ce travail, qui porte sur l'idéologie de l'auteur chez Felisberto.

¹³³ Si nous voulions établir une liste exhaustive de la séquence, nous pourrions indiquer les débuts programmatiques ou métalittéraires dans presque chaque livre de la manière suivante : « Prólogo (1) » (dans *Fulano de tal*), « Prólogo (2) » (*Libro sin tapas*), « La cara de Ana » (dans le livre du même nom), « La envenenada » (dans le volume homonyme), *incipit* et *excipit* de *Por los tiempos de Clemente Colling*, *excipit* de *El caballo perdido*, *incipit* de *Tierras de la memoria*, « Nadie encendía las lámparas » (dans le livre homonyme), « Explicación falsa de mis cuentos » (qui accompagnerait *Las Hortensias* ou *La casa inundada*, selon les éditions de ces œuvres publiées durant la vie de Felisberto Hernández). Le caractère autoréflexif d'une constellation de textes divers des années 1920 et 1930 est remarquable aussi, tels que « Filosofía de gángster » (qui inclut les sections « Dedicatoria » et « El taxi »), « Tal vez

hernandiens correspond un prologue étrange ou déformé, un manifeste-programme écrit à travers l'imagination, et celui-ci se charge de préfacer, c'est-à-dire de jouer avec l'idée de *penser* l'écriture. Le geste, au début, et même, de forme plus inattendue mais équivalente, à la fin d'un texte ou d'un ensemble de textes, semble être né de toute évidence dans les premiers livres, où ces prologues et épilogues que nous avons étudiés se multiplient. En tout cas, ces textes qui préfacent, même si on ne peut les concevoir que confusément ou fragmentairement, servent d'affirmation, déploient des mécanismes indirects, réticents, pour faire allusion aux bases de la démarche artistique. La difficulté à apprécier cette qualité dans un premier temps provient du caractère hétérodoxe des formes utilisées et du principe de désorganisation et d'irrégularité qui régit les premiers livres (et toute la littérature hernandienne). En réalité, il s'agit d'un acte fallacieux : dans *Fulano de tal* et *Libro sin tapas*, finalement, les prologues préfacent bien.

Sans doute, on peut aussi voir que les premiers textes de ce type (« Prologues » 1 et 2) proposent un modèle plus orienté vers l'idée de la littérature (idée du monde et de l'activité humaine et valeurs de la création et de l'auteur), pour se révéler ensuite plus centrés sur la question narrative (destruction de la narration et élaboration d'une nouvelle pratique, à laquelle la métafiction apporte des images, comme dans « La cara de Ana »). Dans ces derniers cas on parle indirectement du fonctionnement du texte et de ses mécanismes. On peut même affirmer que Felisberto instruit le lecteur sur la façon dont il conçoit sa propre narration et sur la manière de la lire.

Nous devons signaler, cependant, que le programme et la fiction possèdent une cohésion naturelle : ils ne semblent pas séparés mais bien assemblés dans un *work in progress* où la réflexion et l'expérimentation se déploient ensemble. L'écriture des textes-programmes, qui s'étend tout au long de la production, tend à prouver que Felisberto essaie, à travers elle, de se comprendre lui-même et de consolider ce qu'il est en train de faire. Il donne ainsi une définition de sa vision en même temps

un movimiento », « Juan Méndez o Almacén de ideas o Diario de pocos días », « El fray », « El convento » et « Manos equivocadas » (ce dernier rédigé vers 1940).

qu'il trouve des formes pour la concrétiser, et la développe en réécrivant continuellement les mêmes thèmes. De cette façon, la fiction et la réflexion sur la fiction s'écrivent ensemble. D'où la reformulation et la réapparition changeante de certaines de leurs notes principales, autant que le raffinement qui accompagne leur évolution.

4.4. Les années 1930 : D'autres fictions métalittéraires

El día de la gran obra.

Hoy es el día de una gran obra, de una obra que dará la vuelta al mundo y ganará muchos concursos. Apenas me levanté de la cama me di cuenta de lo importante que sería este día

«Juan Méndez o Almacén de ideas o Diario de pocos días»

S'il y a dans l'acte de préfacier une entrée en matière, l'annonce de postulats et d'objectifs généraux, ou s'il opère comme un avertissement au lecteur ou une dédicace, nous observons que ces fonctions ne sont pas absentes des divers prologues hernandiens... Elles sont simplement devenues opaques, et elles s'ouvrent même un chemin à travers la confusion qu'engendrent la dispersion et la variété textuelles. Nous voyons ainsi que les fictions de la première étape présentent une tendance à la discussion de problèmes artistiques (certes, à travers des méthodes inattendues qui font appel au comique ou au ridicule). Cependant, ces discussions parviennent à revêtir des contours très précis. Outre la constellation des prologues explicites et des narrations qui déconstruisent les récits traditionnels, et mis à part «La cara de Ana», on peut percevoir aussi dans cette étape particulière une autre série de textes étranges, dans laquelle l'interpellation explicite du lecteur ou l'exposition directe de problèmes littéraires s'estompe en partie à cause du caractère inclassable de leurs formes. On ne peut pas dire que ce soit des essais ni qu'ils puissent être considérés comme une nouvelle ou une narration par un lecteur raisonnable ; ce ne sont pas non plus exactement des journaux, bien qu'il y ait une dimension subjective évidente au premier plan et qu'il s'agisse sans aucun doute d'écrits ou de discours privés. Évidemment, la logique iconoclaste qui guide les

premiers temps exige des sujets et des modes étranges de présentation des idées. À mi-chemin entre la fiction, les notes perdues et le programme déclaré, d'apparence confuse et dessinés à gros traits, des textes comme « Filosofía de gángster », « Juan Méndez o Almacén de ideas o Diario de pocos días », « Tal vez un movimiento », publiés de façon dispersée dans des revues et d'autres supports de l'époque, sont tout à fait significatifs pour remarquer la continuité du positionnement de Felisberto¹³⁴. Ce sont des textes de *beginning*, des prolongations évidentes des questions posées dans les années 1920, de même que « La cara de Ana » est une réflexion imaginative sur la narration mutante à travers le regard du narrateur. Par ailleurs, d'autres textes de cette même époque, comme « El Fray », « El convento », « El vapor » (ces derniers se trouvent aussi dans *La cara de Ana*), font allusion à divers degrés à la question de l'art, aux valeurs et aux méthodes de l'écriture et à la personnalité du créateur.

Tous ces textes configurent un autre ensemble possible, où la discussion de topiques littéraires devient évidente et dans lequel le lecteur est parfois introduit comme une entité interpellée à la deuxième personne, c'est-à-dire, de manière inclusive, dans une relation palpable avec ce qui s'offre à lire et avec l'énonciateur¹³⁵. L'instance du récepteur, dans la machinerie du texte, le fait apparaître dans certains de ces récits comme un participant abruptement convoqué, provoqué, et immédiatement englouti comme un personnage actif. Par exemple, la voix du monologue de « Filosofía de gángster » ose dire : « Por otra parte te pediré que interrumpas la lectura de este libro el mayor número de veces: tal vez, casi seguro, lo que tú pienses en esos intervalos, sea lo mejor de este libro¹³⁶ ».

Dans des textes comme « Filosofía de gángster » et « Juan Méndez... », relativement peu connus, on retrouve les formes programmatiques des débuts hernandiens, et la voix d'un personnage au discours extravagant réapparaît ici, comme dans le « Prologue (1) », sous forme d'un journal en zigzag, d'un texte

¹³⁴ «Tal vez un movimiento» (« Peut-être un mouvement ») restera inédit.

¹³⁵ Gustavo Lespada souligne l'apparition du lecteur comme référence explicite dans cette étape de la littérature hernandienne, comme « l'autre » de l'auteur et du narrateur (cf. *op. cit.*, sans page).

¹³⁶ OC vol. 1, p. 98.

amorphe. On pourra remarquer très vite le caractère peu singularisant du nom propre et, d'autre part, l'apparition obstinée d'un texte désordonné et accumulatif, difficile à suivre —comme celui du discours absurde de la « pierre philosophale ». Il n'y a pas de ligne d'argumentation claire, il s'agit encore une fois des notes vagabondes d'un inconnu : un journal qui s'apparente, d'après son titre, à un « magasin d'idées ». Que sont donc ces textes de Felisberto ? Ce ne sont pas de véritables nouvelles ni des essais ni des journaux, ce n'est « rien » : un vague mélange de propos d'une subjectivité fictionnalisée, une écriture triviale ou rendue triviale au regard des demandes conventionnelles de signification ; des objets sans utilité visible, éloignés de toute forme textuelle bien définie...

Otro día más.

Hoy mi personaje me ha visto tranquilo, ha pensado que estoy cuerdo y ha encontrado el momento oportuno de preguntarme dónde voy a parar con todo lo que escribo; que si alguien leyera esto y preguntara qué quiere decir, yo no podría responder nada formal; y precisamente como me ha visto formal quiere que escriba una obra que aconseje algo, que haga una moraleja, o una nueva frase que encamine algo de la humanidad, y así yo quedaré en un concepto bueno, y me sentiré superior a los demás, y de cuando en cuando frunciré las cejas y me quedaré pensativo... («Juan Méndez o Almacén de ideas o Diario de pocos días», OC vol. 1, p. 108-109)

Ce qui est singulier c'est qu'ici l'écriture est directement au centre de la composition ; bien qu'il s'agisse de voix étranges et de réflexions désordonnées ou confuses, l'apparition de ce trait leur est commun : l'acte d'écrire y est examiné (en particulier le moment préparatoire de l'écriture, ou son impulsion même) et des opinions très explicites sur la littérature sont exprimées.

Ce qu'il nous paraît intéressant de souligner dans « Juan Méndez... » et dans tous les autres fragments que nous avons inclus dans cet ensemble de « prologues », ce sont les divagations sur des thèmes de composition et de réception littéraires, qui se perdent apparemment dans l'aspect erratique, dans le manque d'unité ou de sens

global du texte¹³⁷. On retrouve ici le même type de personnage d'une intelligence chaotique que dans l'*incipit*, mais en l'occurrence le monde de la littérature est parfois directement convoqué :

Me llamo Juan Méndez. Un poco más adelante diré por qué escribo. Me parece que tendré originalidad. (...) Al ponerme a escribir pensé en el título. Eso es muy bravo porque el título significa la síntesis de todo lo que se va a decir y la síntesis del sentimiento estético del autor. Muchos no leen un libro por el título; muchos lo leen por el título, y muchos se han educado leyendo los títulos y desconfiando de todo lo que se dirá sobre ellos. Yo he elegido tres porque uno no me alcanzaba para conformarme. Además, serán más eficaces porque se adaptarán a distintos lectores y discutirán entre ellos sobre el que les parezca mejor; unos dirán que uno, otros dirán que otro, otros que uno combinado con otro, otros sacarán un promedio de los tres, otros dirán que eso no es serio, a otros les interesará saber por qué no es serio, a otros no les interesará a pesar de saber que lo interesante no tiene nada que ver con lo serio ni con lo risueño, etc.; pero yo seguiré adelante por si llega a salir una obra interesante, y entonces se diferenciará de las demás obras interesantes en que publicaré los ensayos, pues a veces nos interesa saber mucho los caminos que tomó un autor para llegar a tal lugar y que él por vanidad se los guarda. (“Juan Méndez o Almacén de ideas o Diario de pocos días”, OC vol. 1, p. 102-103)

Encore une fois, sur les traces de Macedonio dans la manipulation de l'illusion littéraire, nous voyons comment le personnage tourne autour des conventions esthétiques pour s'en moquer et laisser place à un esprit créatif ouvert. Comme dans la citation fortement exhortative de « Filosofía de gángster », on indique que c'est le lecteur qui travaille pour co-crée l'œuvre ; mais c'est comme s'il disait avec une grande irrévérence : « faites-le vous-même, et si vous vous préoccupez pour une bêtise comme le titre, inventez celui qui vous plaît ». La manipulation malicieuse du pacte littéraire, ainsi que la tendance à l'inachevé ou à l'évasif dans la structure (qui

¹³⁷ Nous fournissons une analyse approfondie de la structure « délirante » de ces textes dans la troisième partie de ce travail, dans la section consacrée à l'image du « fou » comme personnage hernandien.

exige un récepteur plus présent dans la construction du texte même) apparaissait déjà dans l'idée du livre sans couverture : une forme de livre qui, comme indiqué dans son épigraphe originale, ne clôt rien, puisqu'il permet d'écrire « avant et après lui » (*sic*). Dans « Filosofía de gángster », le titre semble être inspiré du film noir et passer par une laborieuse analogie pour le lecteur, qui va d'un monde de tueurs à gages à la souscription bien commode et convenante à l'idéologie artistique héritée :

—¿Cómo? ¿Qué tiene que ver esto con los gángsters? ¿Me dirás que no has visto desaparecer una cabeza detrás de una esquina?, ¿una sombra en el hueco de una puerta?, ¿no has visto hasta que te han apuntado a la cabeza? O —escucha bien— ¿dónde quieres que te apunten? o ¿cómo quieres que sea la trama? Si tienes alguna idea de cómo te gustaría que fuera lo desconocido, o si ya te imaginas cómo será la obra, mándamelo decir, que te haré escribir un personaje a sueldo (¡oh lector, acaso ya mismo!) lo que tú te imagines. (“Dedicatoria”, dans “Filosofía de gángster”, OC vol. 1, p. 98)

Les voix de ces textes expriment un refus de transiger, une résistance à céder sur ses convictions personnelles pour faciliter le succès ou l'adaptation aux attentes du public. Ainsi, le gangster dénote l'idée d'un auteur qui offre ce que le lecteur désire trouver, ou qui fait pression sur celui-ci pour obtenir la réaction recherchée. Dans l'univers un peu délirant et hermétique créé par le texte, la « Parker », c'est-à-dire le fameux stylo plume, est en fait l'arme du crime :

Estimado colega: sí, sí, me refiero a ti, lector, que te miro por los ojos, agujeros, cuerpos y desde los ángulos de estas letras. Tú pretenderás hacer lo mismo y aparentaremos el inocente juego de la “piedra libre”, si al movernos entre las letras, escondemos las armas. Y ¡guarda con el que tropiece primero! ¡Si vieras con qué sonrisa cargué esta madrugada mi Parker! ¡Si supieras, si yo te pudiera decir, si yo supiera, lo que hay detrás de esa sonrisa! Porque sabrás que yo quiero trabajar con el que está detrás de esa sonrisa (...) (“El taxi”, dans “Filosofía de gángster”, OC vol. 1, p. 98-99)

Il est évident que dans cette dynamique auteur-lecteur, si ironique, se lit une

tension, un malaise face aux conceptions héritées sur la littérature et le besoin de négocier avec l'autre sur le plan des valeurs. C'est pourquoi la voix de « Filosofía de gángster » affirme, précisément dans la partie qui s'intitule « Dedicatoria » (« Dédicace »), avec sarcasme : « Este futuro libro lo dedicaré a mi persona, como muestra de profundo aprecio intelectual¹³⁸ ». Ainsi, le geste egocentrique souligne cette volonté de ne pas faire de concessions, de ne pas offrir un « produit » à une instance extérieure à l'artiste, en même temps qu'il se moque des clichés discursifs et de la pétulance des dédicaces. On voit donc comment Felisberto entend prendre ses distances avec les commandements qui sont imposés à la création, et qui font pression sur elle depuis son origine. Dans ce monde de roman policier, l'écrivain apparaît comme quelqu'un qui travaille « sous contrat », en fonction de pactes intersubjectifs qu'il peut intérioriser complètement, en cédant sur ses propres inclinations : il devient ainsi un *écrivain à gages*, subordonné craintif ou vaniteux envers autrui. On est donc un bon écrivain si on tient compte des conventions pour satisfaire le goût du lecteur et rentrer dans l'histoire de l'art. De même, Juan Méndez, le je narrateur de « Almacén de ideas o... », est remarquablement lucide à cet égard : « prever la crítica, el miedo, es una de las bases de la obra maestra¹³⁹ ».

Ainsi, l'approche des questions littéraires de manière ouverte et souvent technique est une marque ostensible de ces textes, bien que l'atmosphère fictionnelle que Felisberto leur ajoute engendre la confusion dans ce qu'il ne veut pas, à l'évidence, présenter comme de limpides postulats. Par exemple, « El taxi » discute le problème de la métaphore en utilisant l'image d'un « véhicule bourgeois, commode, confortable » (« un coche de alquiler ») : remarquons qu'il souligne ainsi une certaine distance ou réticence —la location, le travail à gages— face aux conceptions artistiques qui viennent d'un héritage ou d'une habitude, ou celles qui sont à la mode. En l'occurrence, il s'agit d'attaquer le fétichisme de la métaphore comme *trope* remarquable, en discutant les désavantages de la vision que comporte ce procédé¹⁴⁰. De même qu'avec les gangsters, du moins à première vue, la partie anecdotique

¹³⁸ «Dedicatoria» («Filosofía de gángster»), OC vol. 1, p. 96.

¹³⁹ «Juan Méndez o Almacén de ideas o Diario de pocos días», OC vol. 1, p. 107.

¹⁴⁰ À ce sujet, Jorge Panesi offre un traitement approfondi de la vision sur la métaphore qu'offre Felisberto dans ce texte (cf. *op. cit.*, p. 57-60).

(« un type » qui parle d'un voyage en taxi...) semble estomper l'énonciation des idées qui se tissent dans les monologues. Et par conséquent, à cause de l'extravagance des voix, le message « sérieux » passe avec difficulté.

Mêlée à des morceaux un peu informes de fiction, liée au discours de personnages anonymes incapables de raisonner de manière très claire ou cohérente, la dimension métalittéraire perd de sa présence et de sa force ; les voix ne sont pas qualifiées pour la théorisation, le discours ne semble pas avoir de ligne directrice. Si la discussion est en réalité technique et professionnelle, car la spécificité même du littéraire est convoquée dans le discours, le non professionnel émerge en réalité comme un effet dominant du texte. Le piège du prologue se trouve renouvelé. Mais si la forme est indissociable du contenu, il est évident que dans les années 1930, le texte qui discourt sur la littérature, le fait soit sous le masque de la fiction, soit dans ces pages décousues, ou dans les brouillons d'un sujet en mouvement.

4.5. *Le livre sans couverture : Juan Méndez et le cahier-fétiche*

Dans « Juan Méndez o... », à l'égal que dans « Filosofía de gángster » (ou encore « Tal vez un movimiento », texte de la même période des années 1930, mais inédit) on peut remarquer l'aspect insouciant et peu orthodoxe de la spéculation des narrateurs. S'y ajoute encore l'insistance sur la dimension physique de l'écriture, puisque l'image d'un élément courant et ordinaire apparaît à maintes reprises : celle du cahier. Associée à une décharge subjective mais concrète et matérielle, l'allusion aux écrits épars, aux feuilles ou aux pages, et au cahier en tant qu'objet, est étonnamment présente dans la première étape de Felisberto¹⁴¹. Enriqueta Morillas suggère d'examiner l'analogie entre « Diario » et « Prólogo(1) », dans *Fulano de tal*, pour noter comment l'écriture cherche à ne refléter aucun ordre ni aucune unité, tant dans la perspective qu'il adopte face à la réalité que dans l'aspect matériel du texte même :

¹⁴¹ Cf. J-P. Barnabé, *op. cit.*, p. 53 ; J. Panesi, *op. cit.*, p. 53-55.

Esta falta de precisión, el recuento de hechos no eslabonados, el impresionismo de las imágenes aisladas, afirman de algún modo, a *contrario sensu*, que lo que ocurre diariamente no es sino una serie de acontecimientos trabados en una maraña curiosa. El texto tiene las características de los papeles de trabajo, no dispuestos para la publicación. Son anotaciones, apuntes, recuentos de datos, registro de imágenes susceptibles de originar situaciones narrativas¹⁴².

Le cahier équivaut à la feuille volante, aux annotations et aux journaux sans pertinence et inconséquents des premiers livres, et ainsi au caprice subjectif comme fondement du choix esthétique. Rappelons que le narrateur de « Filosofía de gángster » commence par se dédicacer à lui-même le texte et, aussitôt après, se moque de justifier une œuvre par sa qualité intellectuelle. Par l'intermédiaire du cahier et de sa matérialité, nous revenons à la mécanique du divertissement, à la sphère du présent en cours, à l'accent mis sur le désordre, sur l'action pour l'action, dépourvue de tout contenu autre que sa manifestation jouissive, immédiate. Ainsi, l'écriture est liée au bonheur de remplir des pages, en se faisant plaisir :

(...) en este momento he caído en una sensación superficial: es el placer del cuaderno en que escribo; quisiera llenarlo enseguida y después leerlo ligero como cuando apuran una cinta cinematográfica; y para llenar el cuaderno y hacer el juego del cine me servirán muchas prevenciones contra mí, contra los vicios y contra muchas ideas filosóficas. (“Juan Méndez o...”, OC vol. 1, p. 104)

Plaisir, sensation superficielle, impatience et rapidité : comme on peut le voir, le cahier souligne l'aspect le moins mental de l'écriture, dans le sens d'abstrait ou d'intellectuel. L'urgence que décrit cette voix textuelle, sa propre urgence, correspond au caractère exalté et instinctif des actes et à la matière vive et désorganisée du cahier, par opposition à la profondeur des idées (et par analogie, le

¹⁴² E. Morillas, *op. cit.*, p. 262. On se souviendra aussi des lignes du premier passage du « Prólogo (1) » : « del laberinto que el consagrado tenía en su mesa de trabajo, saqué unas cuartillas (...) y traté de unir las que pudieran tener alguna, aunque vaga hilación... » (*Fulano de tal*, OC vol. 1, p. 9)

carnet par opposition à la forme close et complète, très préméditée, du livre-œuvre). Dans ces textes, les voix des inconnus s'installent dans l'hédonisme et dans l'attachement à l'écriture comme *jeu*, et non comme une tâche essentiellement significative, orientée vers la transmission d'un message :

Entonces me he animado a explicarle lo que no puede entender; que escribo sin tener interés de ir a parar a ningún lado —aunque esto sea ir a alguno— el más próximo sería sacarme un gusto y cumplir una necesidad; que esta necesidad no tiene en mí el interés de enseñar nada, y si la consecuencia de lo que escribo tiene interés por lo que entretiene y emociona, bien, pero no me propongo otra cosa que llenar este maravilloso cuaderno que poco a poco se irá llenando y que después que esté lleno lo leeré a todo lo que da. (*ibid.*, p. 109)

De même que le lecteur de « Filosofía de gángster », audacieusement convoqué et par conséquent inclus comme entité interne du texte, le cahier en vient à devenir un personnage, un protagoniste de l'écriture. Cet objet fétiche reflète très bien l'attitude des premiers livres : le désordre et la spontanéité, l'élément physique dans son présent perpétuel, ou encore le manque d'intention réfléchie et de cohésion qui sont imposées par la fixité de l'œuvre.

En revanche, les attributs du cahier sont sa présence concrète et palpable, la capacité à répondre à l'émotion et aux impressions éphémères, à l'imprévu, et, selon ce narrateur inconnu, sa dimension jubilatoire, opposée à l'ennui et à la pesanteur des idées :

(...) también pienso, con un resto de optimismo ante lo que no puedo seguir, que bastante me hice el gusto llenando este cuaderno y que en él habré soltado muchas ideas malas: esto tiene mucha importancia porque, aunque nuestras ideas valgan poco, siempre buscamos la ocasión de meterlas en alguna parte, y de esta manera yo las maté. (*ibid.*, p. 114)

Écrire semble ainsi être, visiblement, un acte plaisant¹⁴³, qui suppose même une forme de libération, puisqu'il permet de se défaire des pensées inutiles, gênantes ou sans valeur. Au vertige heureux du cahier s'oppose tout ce qui est cérébral, et surtout les idées rigides qui pèsent comme la force gravitationnelle¹⁴⁴ :

A veces, cuando hago una afirmación, o termino o redondeo un concepto, siento instintivamente el error como si el avión encontrara en su marcha un pozo de aire. Pero no importa, sigo, quiero realizar la aventura de la velocidad, sentir el movimiento de las ideas con error y todo. Además sería una vergüenza descender de golpe cuando se va por encima de las ciudades de los pensamientos de los demás. No, no me detendré a prever. (*ibid.*, p. 106)

La sensualité du cahier et son usage compulsif et capricieux se confrontent à la rigueur de l'abstraction, au figement du concept, qui menacent d'arrêter le flux vital, le mouvement naturel des choses, qui est entendu ici comme rapide, libre, et donc inconséquent. Il est ainsi compréhensible que le narrateur (dédoublé tout à coup dans des personnages distincts à travers son auto-observation), considère avec dégoût l'appartenance à une tradition ou à une lignée intellectuelles, ou le fait de s'installer dans des « idées, doctrines et théories » :

Después tuve un principio de infidelidad para este cuaderno porque me empecé a enamorar de otro. Aquí mi personaje me habla de la fidelidad; pero yo recuerdo la fidelidad que muchos hombres han tenido a sus ideas, doctrinas, teorías, etc., y le he puesto una cara que creo que nunca más me hará esta observación. (*Ibid.*, p. 113)

¹⁴³ Comme le remarque Elena Pérez de Medina en se référant aux « premières inventions », l'élément sensuel et matériel constitue une dimension prépondérante de l'écriture hernandienne : « Tempranamente se establece una relación entre el placer (« la sensualidad ») y la escritura como actividad material. » (*op. cit.*, p. 120).

¹⁴⁴ Ce sujet est traité par Jorge Panesi, notamment en ce qui concerne l'imaginaire avant-gardiste de la vitesse et du mouvement, ainsi que l'opposition, dans l'esthétique de Felisberto, aux images de fixité (cf. *op. cit.*, p. 51-59).

Face aux impératifs du monde savant (posséder la connaissance, exposer un contenu), et à la nécessité d'être un *auteur*, la référence au cahier mène en revanche à l'aspect pulsionnel et jouissif de l'acte créateur selon Felisberto (dédoublé dans l'anonyme Juan Méndez ?). Sans doute, le pur désir de remplir un cahier ne correspond pas à la perfection formelle ni à la réalisation d'un projet inscrit dans une perspective conceptuelle. Comme on s'y attendait, le texte qui résulte de cette attitude ne pourra pas donner l'impression d'être achevé ou d'être au service d'un sens particulièrement pertinent (s'il y a des idées dans le cahier, il s'agit bien des « pires », comme l'a signalé le narrateur). De plus, le vertige de l'action à toute vitesse empêche d'associer l'écrit à une quelconque valeur statique :

Con respecto a esto hay el sentido de la perfección y el de la emoción: yo prefiero el de la emoción. Hay quien quiere transar y juntar los dos, pero no tengo tanta serenidad como para eso. Hoy me levanté con la maquinita de la velocidad, tomaré un aeroplano y viajaré por las ciudades de los pensamientos ajenos, pero sin detenerme a pensar porque si se detiene la máquina me caigo. Con lo de escribir tampoco quiero transar: unos quieren escribir con lentitud para que las cosas salgan hondas —yo no me puedo detener— otros harán promedios de escribir con cierta espontaneidad y pensando un poco despacio cómo realizarán la espontaneidad. Esta transacción me enfurece. Yo no puedo detenerme ni por un momento porque me caigo. (*ibid.*, p. 106)

L'accent mis sur l'aspect corporel et performatif survit ici dans le style dadaïste des débuts, en préférant l'acte à la pensée et en exaltant l'impulsion libre et instantanée, voire même la nécessité de « tuer les idées » pour obtenir une jouissance sans signification, comme l'est celle de remplir des pages. Cette attitude ne laisse pas d'être provocatrice, si nous la confrontons aux exigences de pertinence qui sont habituelles pour l'art.

Le support du cahier suggère donc non seulement la forme de l'écrit, mais aussi le désordre et la spontanéité qui sont dans la création, c'est-à-dire, le désir d'exprimer l'instant unique : un « ça » qui ne s'adapte pas à une intention créative préexistante. La réalité ne peut être pensée qu'artificiellement par le prisme d'un

projet ou d'un genre littéraire. L'image du cahier affirme ainsi une écriture qui circule à la limite de ce qui est publiable, dont l'idéal s'établit dans la dispersion, tant dans l'impulsion désordonnée qui est à son origine que dans le résultat (feuille volante, simple annotation). Il fonctionne donc comme un signe polyvalent : support privé ou personnel où se loge le moment de l'écriture ; fruit d'un élan impérieux sans explication, au bon plaisir de celui qui le remplit. Le cahier est stimulé par l'urgence, la contigüité purement corporelle de l'écrivain avec son objet, le sens émotionnel de sa réjouissance dans un présent continuellement renouvelé. Le temps du cahier est un ici et maintenant, tous les jours et n'importe quel jour ; en revanche, *l'œuvre est toujours un après-coup*. Le non professionnel, le cahier, c'est-à-dire le livre sans couverture, le livre qui n'en est pas un, est celui-là même qui naît à un moment antérieur à la « version définitive » que la société a construit pour la désignation « livre », pour celle d' « œuvre ».

Ainsi, le cahier renvoie à ce qui n'est peut-être pas présentable devant autrui, par manque de finalité ultime, de structure organisée, et il touche plutôt au travail en cours, au fragment détaché, ou à la connexion imprévue entre les éléments qui s'y trouvent rassemblés. Sans doute, l'immédiateté qui s'associe au cahier (il y a un vertige à écrire et à lire : « leer a todo lo que da »), révèle une indifférence pour la distinction entre le processus et la matière achevée, entre la bonne facture et la forme rapide et désordonnée, ou encore entre le brouillon et le texte définitif :

(...) empecé a meditar sobre el viento y tenía dos proyectos: uno, escribir lo que pensaba sobre la impresión del viento en un tratado de psicología, y el otro, escribir sobre el viento en forma de cuento (...) Bueno, si con el viento hubiera hecho un cuento, hubiera dado la impresión del misterio en la casualidad del gorro de la señora y mi sombrero (...) Bueno, el cuento quedaría abierto y misterioso, y el tratado sería limitado. Y claro, aquí empezaría a pensar qué me enorgullecería más, si descubrir una verdad o hacer una cosa bella; yo me quedaría con las dos cosas, como si me pusiera dos trajes: un día de profesor de psicología y otro de literato. Pero, sin embargo, ocurrirá otra cosa mejor; iré llenando mi cuaderno. (OC vol. 1, p. 111-112)

Comme nous le voyons ici, si à un moment donné le narrateur songe à être

tant psychologue qu'homme de lettres, c'est parce que, selon une perspective conventionnelle, il ne s'agit que d'alterner des rôles prévisibles. Mais au fond, il faut signaler que Juan Méndez affirme ne pouvoir être ni professeur de psychologie ni auteur littéraire, car il ne peut et ne veut qu'*écrire le cahier* : il ne s'agit pas tant de donner forme à un récit dans un système discursif prévu, que du plaisir de remplir des pages et de le faire physiquement à toute vitesse. Le narrateur, par-delà toutes les définitions, préfère revenir à l'impatience et à l'acte instantané d'écrire. Au-delà des interrogations, l'image impérieuse du cahier s'érige en une sorte de contre-pouvoir esthétique : celui du triomphe d'un chaos délectable. Finalement, dans ce support fétiche, le hasard triomphe sur la causalité, l'imprévisible sur ce qui est prémédité ; l'absence de sens sur le désir d'explication.

Le thème du pulsionnel de la littérature hernandienne, son insistance sur le plaisir, sur ce qui est ouvert, à travers diverses modulations (postulats du fou et des autres sujets extravagants, écriture de l'insignifiant et du drolatique, compulsion actantielle dans les portraits des personnages) nous mène au modèle rapide et libre du cahier comme son emblème matériel, associé à son utopie narrative. En définitive, les programmes ou prologues réaffirment la construction d'un idéal textuel à l'image de la mythologie quelque peu intuitive ou imaginative de l'écriture, qui recherche l'élosion du raisonnement et de la signification (même si Felisberto n'est pas naïf en ce sens et sait que cette élosion est « consciente »)¹⁴⁵, ce qui se matérialise dans les expériences avec la fiction dans cette période.

¹⁴⁵ Le caractère amorphe de la fiction hernandienne est le résultat d'une volonté délibérée. Il convient de préciser que Felisberto se méfie autant de l'écriture automatique que de l'excès de contrôle intellectuel sur ce qu'il écrit. Il sait que dans l'écriture interviennent des éléments conscients et inconscients et que la spontanéité qu'il entend trouver est un espace d'apparences, ou, pour le dire de façon plus technique, un *effet*. Cf. Prieto, *op. cit.*, p. 340-341 : «Si, por una parte, Felisberto ubica explícitamente la posibilidad de un proyecto estético en la utópica apertura a 'otra' escritura —otra cualidad de discurso que no « mate o congele la versatilidad de lo vivo—, la imposibilidad última de desembarazarse de los 'muertos' del discurso —la inaccesibilidad simbólica de una pura 'espontaneidad'— impone, por otra, una forzosa transacción textual —el hilvanamiento de la escritura en torno al motivo de una 'espontaneidad artificial' (...). La escritura de Felisberto Hernández propone una 'espontaneidad' artísticamente calculada —una ficción de espontaneidad. Aunque inasequible como experiencia fenomenológica y como 'presencia' textual —y, en cierto modo, *por eso*— la espontaneidad es aprovechada programáticamente como procedimiento estilístico, y convertida en uno de sus principales motivos temáticos» (souligné par l'auteur).

4.6. *Le problème du récit*

Malgré la volonté emphatique d'engendrer la dispersion et de provoquer la perplexité chez le lecteur en sapant la dimension du thème et du sens, des formes textuelles et des contenus se répètent dans les premiers livres, même si cela ne peut s'apprécier facilement ou rapidement. Il existe dès lors des types spécifiques qui ressortent, avec leurs caractéristiques propres, au cœur de l'ensemble si hétéroclite et négatif de ces œuvres d'initiation.

De tels textes sont particulièrement significatifs car, pour nous, ils ont une valeur programmatique et/ou une prolongation évidente dans la littérature postérieure : a) d'abord, les textes qui se moquent des récits modèles et de la matrice narrative en elle-même comme forme discursive créatrice de sens, que nous avons appelés « paraboles » et « généalogies » (« Prólogo (2) », « Acunamiento », « Genealogía »). Ces fictions sont, par ailleurs, en continuité avec la posture philosophique « ludique » de Felisberto et prolongent la critique des personnages du savoir en attaquant leurs discours ; b) des narrations amorphes, ou un type de récit perceptif qui établit le modèle d'une nouvelle « évanescence », indéfinie ou malléable (« La casa de Irene », « El vestido blanco »), ou la micro-fiction basée sur une anecdote extravagante et légère, humoristique (« Historia de un cigarillo », « La barba metafísica ») ; c) la forme insistante appelée « prologue », qui se répète exagérément dans les premiers livres et qui est, en réalité, un texte métalittéraire moqué seulement en apparence, une ébauche emmêlée de théorie envahie par la fiction.

Dans cette production initiale, nous trouvons la destruction satirique et carnavalesque du récit traditionnel, sa substitution par une narration hyper-fragmentée et étrange et, en même temps, une réflexion sur la propre littérature qui a pour elle-même l'exigence d'être fiction. Il est évident que, sous ces trois entrées simultanées, l'auteur explore la question narrative comme son interrogation majeure. Ainsi la littérature de Felisberto n'est pas seulement excentrique et négativiste dans un sens général, face aux mythologies de l'auteur et du livre (et par conséquent, face

à l'institution littéraire), elle se veut aussi particulièrement en rupture expérimentale dans un domaine pas si « avant-gardiste » que cela pour les années 1920 : le récit.

De même, une prolifération de textes brefs des années 1920 et 1930, apparemment maladroits, indiquent que Felisberto, en même temps qu'il se rit des conventions, ausculte ses propres conceptions de la littérature. Là, des personnages anonymes et divagants se chargent de gribouiller entre les lignes son idée de l'art et surtout du créateur : un artiste non professionnel, qui se plaît à la négligence, à ce qui n'est pas calculé ; la pure voix de quelqu'un qui n'a pas d'autorité, détracteur de la littérature des idées et des gestes savants.

A partir de là, nous comprenons comment la vision « pulsionnelle » de la vie est liée à un modèle effectif d'écriture. Les programmes apparaissent camouflés sous l'exigence d'une suprématie créative, imaginaire, qui se veut omnipotente. L'image du cahier, répétée dans les premiers livres, représente un symbole de cette conception artistique : écriture dirigée compulsivement vers le plaisir, désordonnée ; littérature peu littéraire, qui prend une tournure spontanée. L'imagination narrative et son utopie lient le « fulano » (qui se substitue à l'auteur et à son autorité dans le premier livre) avec le cahier, objet matériel privé et immédiat, non-livre, absence de « récit » (de la seconde publication).

En somme, si nous n'entendons pas traiter ici en profondeur les techniques d'invention et d'expérimentation développées par Felisberto, il n'en demeure pas moins important d'identifier certaines manipulations qui caractérisent son écriture de façon remarquable. La transformation étrange de la nouvelle est déjà à l'œuvre dans *Libro sin tapas*, au travers de textes basés sur une anecdote qui se réduit à presque rien, ou d'une perception focalisée sur des faits infimes ; ou encore, à travers la banalité humoristique, comme dans « La barba metafísica » et dans « Historia de un cigarrillo », des formes élargies des textes-blaques de *Fulano de tal*. Si la littérature hernandienne est souvent prisée pour son jeu avec l'imagination, le poétique et le comique, l'affirmation de ces fondements dans les *beginnings* vise à en souligner une continuité, qui parcourt les premières œuvres et se retrouve dans les dernières productions.

4.7. *La fiction, après les débuts*

Selon l'affirmation sélective des débuts de Felisberto, il convient d'éviter les prétentions intellectuelles, au même titre que la soumission à une pensée structurante, ou le « commentaire ». Felisberto non seulement rejette la solennité, mais il s'écarte aussi de ce que l'on tient pour un sujet significatif ou pertinent, et par là également, de façon radicale, des éléments les plus solides de la narration — le contenu et la trame.

Ainsi, son programme dit non à de nombreux éléments et délimite le territoire de ce qui est acceptable pour cet art. Mais, dans la mesure où il s'agit d'un acte de création durable, et pourvu d'un projet d'écriture aussi exigeant en matière de liberté, il faudrait peut-être explorer à quoi ce « non » esthétique peut acquiescer.

Dans la littérature hernandienne, un moyen pour détruire la structure narrative semble être la pulsion qui lui donne son origine : le « divertissement », c'est-à-dire, un acte vide de sens. Dans le sens d'un excédent, ou d'un excès vis-à-vis de la réalité, la *fiction* est le réservoir de cette rupture : entre une telle démesure et une méthode utopique toute-puissante (capable même de dissimuler ou travestir efficacement la pensée), elle construit des récits comme des objets nouveaux, des *jouets* difficilement classables dans les catégories littéraires habituelles.

Cependant, pour propager des textes narratifs là où un vide est laissé par l'absence de dimensions structurantes, il est peut-être nécessaire d'aller à la rencontre d'autres matériaux. Le secret réside potentiellement dans des dispositifs et des mécanismes qui puissent contourner ce que l'on rejette, c'est-à-dire, le récit figé, linéaire, et son « message » ; il faudrait aussi trouver des *contenus* et des *figures* qui tendent à détruire ou à corroder, d'une façon différente, la suprématie du sens. Par conséquent, ces éléments doivent contourner la narration en tant que discours porteur d'un thème ou d'un message, ainsi que toutes les formes érudites que semble abhorrer cette voix des débuts littéraires. Et il semble ainsi que le texte devient riche de tous ces éléments qui l'attirent vers l'« insolite ».

Après les années 1930, la littérature de Felisberto attire le lecteur parce qu'elle

adopte une corporéité certaine, elle est relativement plus « narrative » (quoiqu'elle reste guidée par un principe déstructurant), moins déconstructive ou radicale dans sa manière d'établir un texte minimal ou constitué d'éléments délibérément mineurs. Ainsi, d'aucuns datent les *beginnings* ou les débuts de la littérature hernandienne — que ce soit de manière directe ou indirecte— à partir de ce moment d'écriture, celui de la narration « de la mémoire » du début des années 1940. Là, l'extension des textes s'avère plus conséquente et l'épaisseur anecdotique augmente relativement ; de la même manière, les personnages se montrent plus caractérisés. Mais, avant tout, ces textes donnent l'impression de répondre à un projet ou d'avoir un axe commun plus reconnaissable : la recherche autobiographique, qui fonctionne comme un système déclencheur du récit. D'une certaine manière, la littérature hernandienne devient plus *figurative* (par analogie avec la peinture, ou l'art figuratif s'oppose à l'art abstrait) : des unités narratives plus évidentes apparaissent, particulièrement au niveau des situations et des personnages, qui présentent un développement supérieur à celui des premières années. Les fictions arborent davantage de consistance, bien qu'elles préservent le flou de la structure diégétique, qui continue de disperser le texte en le maintenant obstinément nomade et dépourvu de centre. S'il ne s'agit pas ici de dire que de multiples péripéties apparaissent, ou des trames très développées, la littérature hernandienne semble néanmoins trouver un chemin d'expérimentation plus « narratif », tandis qu'elle octroie plus d'importance au personnage et aux formes anecdotiques. Celles-ci récupéreront les modalités irrévérentes et quelque peu loufoques des premiers livres, ainsi que leurs accents ludiques, ce qui montre que les bases demeurent les mêmes. Le goût du dérisoire, de l'excentrique et du ridicule qui sature les vignettes inventives des premiers ouvrages se déploie là (peut-être comme des « jouets aux merveilleux ressorts »?). Mais l'étrange et le banal, l'insolite et le disloqué trouvent aussi leur puissance dans le personnage farfelu et dans les trames légères en événements. La dimension imaginative atteint là son point culminant, assez souvent au bord de l'extravagance. Cette production postérieure est riche de matériaux fantaisistes et comiques, qui imprègnent l'écriture comme une méthode à part entière.

Quels sont donc les éléments qui pourvoient le support propre à cette

créativité ? Comment Felisberto développe-t-il la narration, comment peut-il continuer d'explorer les possibilités de son écriture ? Il ne fait pas de doute que cette création s'installe dans des matériaux particulièrement pittoresques, et déploie ses forces sous les dimensions de l'humour et de l'association inventive, parfois grotesque.

Ainsi, nous verrons que le personnage et certains types d'anecdotes permettent à Felisberto de pénétrer davantage dans le territoire de la narration, ou du moins dans ses épaisseurs diégétiques, et d'en sortir indemne. La sélection de ces éléments, qui maintiennent la prédilection pour la trivialité ou l'insignifiance, les objets bizarres et divertissants, assure également sur le plan du contenu la préservation de ses pouvoirs irrévérencieux, alors même qu'il s'avance en ce territoire ennemi. La recherche de matériaux imaginatifs pour tisser un récit qui n'a plus foi en l'ordre du sens permet d'utiliser la puissance de la fiction, en vue de combattre toute forme de structure, même dans les récits les plus longs. En somme, bien que la dimension anecdotique ne soit pas l'objet le plus pertinent de l'écriture hernandienne (puisqu'elle conspire contre l'absence de thème qui la fonde), nous pourrions voir qu'elle n'est en rien absente. Au contraire, Felisberto met l'accent sur l'imagination et l'humour les plus curieux, comme tant d'autres opérations contre le *logos*, créant ainsi un univers narratif qui lui est propre et qui recourt à un modèle spécifique de personnage et de péripétie comme ses sources d'inspiration préférées.

La forme de cette exubérance fictionnelle requiert une observation particulière pour identifier ses principes constructifs. La littérature de Felisberto est jeu, et ce qu'elle fait, ainsi que nous le verrons, c'est trouver ses *déguisements*.

Deuxième Partie

L'imagination narrative :

La continuité de l'absurde ou les figures du récit

Chapitre 5

« *Fulanos* »

...ces rêveurs que le monde méprise et
auxquels le monde doit le charme de la vie

Robert Desnos¹⁴⁶

Le personnage, cette ancienne catégorie de la littérature, la plus archaïsante peut-être, anthropomorphique et résistante entre toutes, n'a pourtant pas cessé d'être l'une des *écritures* d'un auteur. Malgré toutes les conventions démolies en matière de tradition narrative, et parfois même comme un effet inattendu de cette destruction, le personnage perdure comme l'un des signes d'identité d'une œuvre spécifique ; il résiste, comme une marque perceptible qui permettrait de reconnaître de ce qu'il y a là de singulier et d'unique. Le personnage peut être un élément propre à un univers fictionnel, voire une marque de fabrique qui, fréquemment, peut dépasser ou devenir synonyme de l'auteur lui-même. Cervantès reste un classique sous la forme concrète de son Quichotte, ainsi que Shakespeare, protéiforme, qui jouit de tant de louanges auprès des romantiques à travers ses créatures : Hamlet, Othello ou Macbeth. De la même façon, Goethe demeure éternellement Fausto, Werther. Il existe un personnage dostoïevskien et un autre flaubertien. Le *roman noir* de Chandler nous apparaît sous la silhouette de Philip Marlowe. Certains écrivains développent même des sagas à partir d'un ou de plusieurs personnages qui apparaissent à plusieurs reprises, déploient une évolution, se réécrivent : nous

¹⁴⁶ « Zigoto et Charlot pèlerin », in *Journal Littéraire* du 28 mars 1925, cité par Emmanuel Dreux, *Le burlesque ou la subversion par le geste*, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 43. « *Fulanos* » : Nous voudrions ici faire allusion au premier titre de Felisberto, *Fulano de tal (Untel)*, et le reprendre pour le traitement de ses personnages de fiction. Outre le choix de traduction de ce titre dans la version française, il faut préciser qu'en espagnol, le terme « fulano » correspond aussi dans l'usage familier du français à l'expression « Monsieur tout le monde ». Les connotations que ces usages suggèrent ne sont pas négligeables pour l'analyse que nous développons dans ce chapitre.

assistons, avec eux, à une sorte de cours de la vie (c'est le cas, notamment, des créateurs suivant un certain modèle faulknérien, mais aussi de beaucoup d'autres : un registre suffisamment large pour aller d'Updike à Saer).

Dans ces œuvres où l'on tend à corroder ou encore dissoudre certains pré-supposés qui ont trait à ce qui est humain ou individuel, une autre catégorie de personnages naît et résiste encore, sous une forme décomposée et amorphe, qui sait aussi marquer sa singularité : Orlando est homme et femme, Molloy devient Mollose ou Moran ou il n'est aucun de ceux-là, la littérature de Kafka a besoin de K., elle est cohérente avec sa raison d'être (K. réside au cœur même de la littérature de Kafka, celle-ci est impensable sans K.).

Dans la partie précédente, nous avons abordé les méthodes de parodie et de dérision que Felisberto met en œuvre dans la machinerie de sens que proposent non seulement les textes narratifs traditionnels, mais aussi ce qui est purement narratif en général, en tant que système cognitif, structure privilégiée pour véhiculer un sens. Il était question alors d'une sorte de meurtre festif et cannibale de leurs formes, de leurs pré-supposés. Mais, pour reprendre la description que nous venons de faire, il est possible de dire que son écriture arbore, parmi ses traits principaux, l'invention certaine d'une typologie de personnages qui sont bien à lui. Le concept de personnage est ici pluriel, car même si le modèle général du personnage saugrenu, pittoresque et caricatural attire l'attention dans les récits les plus connus de Felisberto (la jeune fille amoureuse du balcon, le vendeur de bas de femmes qui pleure pour vendre, le créateur obsédé par des scènes vivantes avec des poupées à taille humaine, la grosse veuve qui vit entourée d'eau), d'autres modalités et dimensions différentes du « sujet » existent également dans son univers fictionnel, si toutefois on s'accorde sur le fait que ce dernier tend toujours à être conçu à travers les catégories de personnage et de narrateur. Nous voyons alors surgir par exemple la figure du curieux narrateur-témoin des histoires, une sorte de silhouette inachevée qui imite, dans une large mesure, la forme du burlesque cinématographique (comme c'est le cas en grande partie pour les nouvelles de *Nadie encendía las lámparas*) ; le chasseur de mémoire enfantine dans le récit autobiographique, et son intériorisation dans l'écriture (*Por los tiempos de Clemente Colling*, *El caballo perdido* et *Tierras de la*

memoria). Ou encore cet autre personnage qui, en proie au trouble, se lance à la recherche d'un je évasif, inquiétant et multiplié, dans des fictions qui s'occupent de façon décalée, grotesque et névrotique, de la pensée même et du sujet, *unheimlich* (« Las dos historias », *Diario del sinvergüenza*, et en partie *Las Hortensias*, « El acomodador », « El vapor » ou l'*excipit* de *El caballo perdido*, pour citer quelques cas). Sur le plan de l'invention du personnage et du narrateur, Felisberto est aussi résolument original. Ces « je » (première personne de la fiction, narrateurs, observateurs) et ces « autres », tiers, objets de la narration —c'est-à-dire, les personnages étranges qui fournissent du matériel pour la fiction— sont aussi apparentés entre eux, comme nous le verrons bientôt. Les scènes telles que celle que nous allons reproduire ici sont monnaie courante dans les nouvelles de Felisberto, elles lui donnent une touche personnelle caractéristique, un cachet propre :

Cuando la mujer grande abrió, entró en seguida una mujer chica y le empezó a hablar del carnicero. A mí me parecía que un ojo de la recién llegada miraba hacia mí; yo la veía de perfil; aunque ya de edad, no parecía fea; pero recuerdo lo que le ocurrió cuando empezó a dar vuelta la cara lentamente y yo la empecé a ver de frente; era tan enjuta que fui recibiendo un chasco como el que dan las casas que uno ve de frente y después de pasarlas y mirarlas de costado resulta que no tienen fondo y terminan en un ángulo muy agudo. Casi podría decirse que aquella cara existía nada más que de perfil; y que de frente apenas era un poco ancha donde estaban los ojos; los tenía extraviados de manera que el izquierdo miraba hacia el frente y el derecho hacia la derecha. Para compensar la estrechez de la cara se peinaba haciéndose un gran promontorio; aparecían varios colores de pelo: negro, diversos matices del castaño y mechones sucios tendiendo al blanco. Encima de todo eso tenía un pequeño moño que en apretada síntesis era la muestra de todos los colores.

Cuando empezó a caminar hacia mí, nos miramos sin hablar; y así en todo el rato que ella empleó en cruzar el patio. (...) Llevó el promontorio hasta la puerta del comedor. ("El comedor oscuro", *Nadie encendía las lámparas*, OC vol. 2, p. 135-136)

Chez Felisberto, le côté pittoresque des personnages et le comique qui se

dégage de leurs moindres actes sont des dispositifs de création. La présentation de la maigre « Señora Muñeca », que nous venons de reproduire ici (et dont la tenue de dame âgée est récupérée avec mordant pour une description grotesque) contraste physiquement avec l'image donnée un peu avant de sa domestique Dolly, une imposante matrone pas très éduquée :

Hacia rato que había tocado el timbre cuando vi aparecer en el fondo del patio una inmensa mujer. Hasta que no abrió no quise convencerme de que traía colgando de los labios un cigarrillo rubio. Sin saludarme, preguntó:

— ¿Usted viene de la sociedad de los pianistas?

Apenas le hube contestado abrió la puerta, se dio vuelta y caminó hacia el patio como indicándome que la siguiera. Yo tenía pegado en los ojos, todavía, el recuerdo de su boca en el momento de hablarme; los labios eran carnosos y entre ellos se bamboleaba el cigarrillo encendido. (*Ibid.*, p. 133-134)

Si dans l'étude qui précède, la réflexion était centrée sur les aspects « antinarratifs » de l'écriture hernandienne, nous trouvons ici, face à la dimension du personnage, qu'il y a bien une autre logique qui régit la création. Nous avons pu rappeler précédemment que l'exploration d'un récit creux et inconsistant ainsi que le goût pour une connexion discontinue et étrange entre différents éléments, suggéraient une sorte de phobie face à ce qu'il y a de plus conventionnel dans le domaine narratif. Est-il surprenant dès lors que nous puissions finalement identifier un « univers » fictif hernandien à travers des traits qui tendent, en revanche, vers l'anecdotique, à l'image de certains personnages ou de certaines situations récurrentes et capables de créer une forme d'histoire ? À travers eux, le récit perd un peu sa forme de « ça » et devient, pour ainsi dire, anthropomorphe, d'une façon plus reconnaissable. Si nous avons défini ici le but hernandien comme un combat possible entre la fiction et la narration (fiction comme excès de l'imaginaire, narration comme ordre cognitif), nous verrons que chez Felisberto, peut-être indirectement, quelques éléments classiques ressortent. Ainsi du personnage et des

péripiéties (même si ces dernières sont toujours légères), et cela grâce à une certaine dimension fantaisiste ou extravagante très particulière. Ces éléments tout à fait « traditionnels » apparaissent cependant dissimulés à cause de leur *dém mesure*, selon un code propre.

Ainsi, les aspects qui ont fait le renom de la littérature hernandienne n'ont pas été forcément les éléments que nous avons analysés dans les chapitres précédents. Nous nous concentrerons plutôt sur la littérature postérieure et nous devons en expliquer les spécificités, en établissant sa relation cohérente avec les *beginnings* de Felisberto, avec son positionnement artistique.

À l'errance de la forme narrative, qui constitue le programme de l'écrivain antilittéraire et l'objectif de son écriture, s'ajoutent, à l'inverse, ces *figures* qui peuvent être perçues comme étant suffisamment définies, avec des contours nets et identifiables : des créatures loufoques et inaptes font sa prédilection en matière de personnage, et des situations étranges au sein d'ambiances qui ne sauraient se voir attribuer une quelconque exceptionnalité, et qui participent de la normalité la plus ordinaire... Et, en tramant ensemble ces dimensions, on obtient un déclenchement poétique ou comique qui se nourrit, dans un mouvement singulier, de la conjugaison de l'étrange et de l'exceptionnel avec le plus trivial, au plus près de la réalité ordinaire. Cette curieuse combinaison est propre à l'alchimie de Felisberto : le bizarre et le familier s'y trouvent fortement liés.

En premier lieu, peu de péripiéties se déroulent dans les nouvelles et le peu qui se produit peut s'avérer insignifiant : visites sociales, courtes conversations, intromission ou participation à la vie quotidienne des autres, des événements minimes. De véritables fragments de la vie quotidienne, des actions presque sans importance ou dépourvues d'un sens qui irait au-delà de l'immédiateté de leur réalité concrète, élémentaire. D'un point de vue factuel, cela reviendrait à ce qui est par habitude qualifié de courant, ordinaire. Il n'y a pas d'exploits ni de grands thèmes, ou de faits exceptionnels, à moins que nous nous occupions, précisément, du côté absurde, démesuré ou inventif, qui peut apparaître dans la réalité même. C'est en ce sens que le personnage aux caractéristiques quelque peu surprenantes ou curieuses insuffle *une forme de narration en l'absence de narration*, il fait émerger la suggestion d'un

univers qui émane directement de sa présence et de sa façon de s'installer dans la réalité. La fiction se nourrit ainsi de ce sujet, qui déploie d'autres dimensions décalées ou fantaisistes dans le quotidien. Dans le cas de « El balcón », par exemple, l'histoire tourne autour d'une jeune fille un peu loufoque qui entretient des relations imaginaires avec les objets et n'ose sortir de chez elle, consacrant ses jours à l'écriture de poèmes :

— Yo compongo mis poesías después de estar acostada —ya, en la tarde, había hecho alusión a esas poesías— y tengo un camisón blanco que me acompaña desde mis primeros poemas. Algunas noches de verano voy con él al balcón. El año pasado le dediqué una poesía.

Había dejado de comer y no se le importaba que la enana [*la empleada de la casa*] metiera los bracitos en la mesa. Abrió los ojos como ante una visión y empezó a recitar:

— A mi camisón blanco. (“El balcón”, *Nadie encendía las lámparas*, OC vol. 2., p. 65)

Dans *Por los tiempos de Clemente Colling* (1942), plusieurs personnalités très curieuses apparaissent déjà et viennent soutenir la narration : la tante Petrona, farceuse et espiègle, le professeur de musique Colling, aveugle et quasi clochard, le double juvénile du musicien (aveugle également et surnommé Elnene). Les idées enfantines de la sœur cadette du narrateur et toutes les petites de l'aventure quotidienne du « je » qui raconte l'histoire (le jeune « Felisberto ») acquièrent également un relief assez inhabituel. L'immersion intérieure qui constitue la marque distinctive du récit n'est pas seulement la remémoration sensible du passé, mais aussi une expérience revisitée dont le but est de provoquer la fantaisie et l'humour par l'entremise de scènes courantes de la vie. Dans cette dimension commencent à évoluer des personnages vraiment attachants, d'illustres inconnus n'ayant rien de littéraire en apparence : des fous de quartier, des vieilles dames pittoresques, des enfants qui, avec leurs maladresses et leurs traits d'esprit involontaires tissent la substance la plus palpable du récit. Cette série de personnalités surprenantes débute avec le personnage abominable du coin, un fou qui se révèle plus aimable que

redoutable :

Si volvemos de donde era mi casa que quedaba en la calle Gil y caminamos en dirección a Suárez, antes de llegar a la esquina pasaremos por un cerco de ladrillo que está muy viejo, negruzco y con musgo de muchos verdes. Una persona mayor verá por encima del cerco —yo, para ver, daba saltitos— pavos entre algunos árboles y un gallinero de tejido de alambre blanqueado. Una vez hicieron allí un pozo muy hondo, al que bajaba a leer un loco que no quería sentir ruidos. Siguiendo por la vereda nos encontraremos con la casa de la esquina, que tiene muchas ventanas que dan a la calle Gil. Pero la última ventana, antes de llegar a Suárez, es pintada en el muro. Y detrás de la ventana pintada estaba la pieza donde vivía el loco. A mí me costaba pensar en algo terrorífico, porque entre los barrotes pintados, había pintado también un color azul de cielo, y aquella ventana no me sugería nada grave. Sin embargo el loco estuvo por matar con un hacha a la madre, que era parálitica y siempre estaba sentada en un sillón. Afortunadamente acudieron las tres hijas. Y después el loco pasaba algún tiempo recluso y otro tiempo con ellas. Era una persona delicadísima, culta y afable. Una vez me dio un ratón de chocolate y yo le miraba agradecido la pera corta y peinada en dos. (*Por los tiempos de Clemente Colling*, OC vol. 1, p. 142-143)

Comme nous le voyons, le personnage de ce quidam antisocial est également doté d'accents ridicules à cause de sa saga criminelle qui a échoué. L'allusion feuilletonesque à la mère paralytique permettra ensuite d'introduire les vieilles dames, « las longevas », les plus importantes du récit, qui sont venues à son secours après la tentative de matricide.

En général, le personnage chez Felisberto constitue tout un système d'extravagances : il est impossible de ne pas être interpellé par le caractère étonnamment insignifiant et banal des situations absurdes dans lesquelles le narrateur ou le personnage évoluent. Comme nous pouvons l'apprécier dans *Por los tiempos...*, le côté pittoresque du personnage principal et ses drôles d'actions apparaissent comme des axes constitutifs du récit (seules *formes concrètes* au cœur d'une narration intérieure abstraite et kaléidoscopique). Surprise et affection se

répercutent sur les individus et sur leurs comportements singuliers, ainsi que sur les traits uniques qui les identifient : le récit témoigne d'une volonté de récupérer le charme des personnages de la vie ordinaire. Il y a de la tendresse et un peu d'humour, parfois de la moquerie, mais toujours de l'empathie à leur égard. Une sorte de fraternité se tisse ainsi avec les individus étranges et déclassés. À titre d'exemple, l'affection profonde du narrateur pour son professeur d'harmonie :

Ni recuerdo que en aquel primer encuentro hubiera percibido su desaseo. Lo más posible era que estuviera próximo al piano porque pasé muy cerca de él antes de sentarme a tocar. (...) yo seguía pensando cuando le veía su cabeza un poco inclinada y al mismo tiempo sin estar frente a mí, sino para un lado. En el otro lado apoyaba un codo contra el cuerpo, tenía el brazo doblado para arriba y tomaba el cigarrillo con tres dedos —y levantaba los demás como si lo que tomara fuera una masita—. Al hablar, estiraba o ampollaba la parte de la boca que iba desde el borde fino de los labios hasta las hornallas de la nariz, que se ensanchaban al llegar a la cara. En esa región movable que estaba debajo de la nariz y que era muy grande, tenía dos manchas marrón oscuras; y después de haber pasado mucho tiempo, me di cuenta que esas manchas eran del humo del cigarrillo que le salía por la nariz. (*Por los tiempos...*, OC vol. 1, p. 160)

Hormis le fait que, dans le premier récit de la mémoire, ce soit de nouveau un fou quelconque qui ouvre l'histoire (l'assassin raté de la rue Gil est en effet celui qui ouvre le texte, faisant écho à l'égaré du « Prologue » de *Fulano de Tal*), nous trouvons dans ce premier récit long celui qui nous semble être l'archétype initial d'une personnalité *borderline*, capable de déclencher le déploiement de la narration. Il s'agit du professeur Colling, personnage à mi-chemin entre le génie et la misère, suffisamment unique en son genre pour éveiller la fascination de ce narrateur qui n'est autre que le jeune « Felisberto ». Mais, si dans ce récit il semble que le personnage acquière un profond relief narratif, nous verrons ensuite qu'il est possible d'en extraire ce qu'on appelle communément toute une « galerie » de créatures définitivement bizarres et extrêmes : dans *Nadie encendía las lámparas* (1947) nous trouverons un homme obsédé par l'idée de placer les objets les plus divers dans un tunnel obscur (un poulet cru, une cage sans oiseau, des souliers d'enfants,

un monticule de farine...), afin de pouvoir les palper dans une sorte de rituel qui stimule ses sens et une névrose secrète ; un ouvrier de cinéma dont les yeux deviennent des lanternes ou des phares lumineux et qui s'exerce comme voyeur ; un autre homme incarné soudainement en cheval, amoureux d'une maîtresse d'école rurale... Ce ne sont que des exemples qui prennent place dans un ensemble consacré presque entièrement au personnage et à la situation insolite comme déclencheurs du récit.

Affirmer le caractère inventif du personnage et sa prépondérance dans cette littérature revient alors, en quelque sorte, à renoncer à l'adhésion absolue au programme antinarratif car on constate que des éléments orthodoxes font finalement leur apparition et qu'ils demandent une analyse plus précise et détaillée. Mais comme il a été suggéré, ces « concessions » anecdotiques se distinguent par une pression sur les codes usuels de vraisemblance ou de réalisme. Toutefois, il ne s'agit pas du tout de perturber totalement la « réalité » en vue d'atteindre une dimension purement irréelle, fantastique, distante de la vie. En général, la pertinence des anecdotes à moitié vides des nouvelles de Felisberto tient à ce qu'elles développent un univers, d'une manière un peu délirante ou loufoque, en déchaînant, au cœur de la trivialité, l'étrangeté que toute réalité courante contient potentiellement.

Il ne fait nul doute que nous n'introduisons rien de tout à fait nouveau lorsque nous signalons cette dimension imaginative de la littérature hernandienne, car ces apparitions surprenantes en matière de personnage et d'action, insérées dans des milieux ordinaires, sont presque la signature de l'auteur. Il nous paraît néanmoins décisif de poser quelques questions à ce sujet. Quel est le sens de ce monde imaginaire, quelles en sont les racines ? Pourquoi choisir ce type d'« univers » pour donner, indirectement, un ancrage (faible ou léger, peut-être, mais tout de même concret) à l'action narrative ? Comment constituer, de fait, cette épaisseur de la fiction, avec quels éléments et d'après quels fonctionnements ? Il incombe à ce chapitre de nous apporter une réponse, et notre motivation est de trouver l'esprit, le ressort interne qui donne lieu à ce type d'imagination, d'exubérance imaginative, de tempérament fictionnel. Quel déguisement évident, quels sujets et quelles situations une littérature dont le principe est la liberté imaginative choisit-elle ?

5.1. *Sobriquet et caricature*

Les personnages hernandiens semblent se distinguer en premier lieu par leur silhouette tracée à gros traits, par leurs caractéristiques saillantes et excessives ; ils tendent à se fonder sur deux mécanismes privilégiés de singularisation : la caricature et le sobriquet¹⁴⁷. Ces deux approches ne sont pas exemptes d'une certaine simplification psychologique. Ainsi, les attributs qui individualisent une personne correspondent en général à cette perspective particulière, située à mi-chemin entre un discernement tout à fait pénétrant et la plaisanterie. Par ailleurs, il s'agit de façons de voir qui sont dépourvues de raffinement ou de distinction, hors jeu dans un monde esthétique érudit. Il est difficile de trouver une nouvelle dans laquelle ces deux procédés, ensemble ou séparément, soient absents ; ceux-ci sont sans doute à la base de la conception que Felisberto veut imprimer à son monde fictionnel. Il fait proliférer dans ses textes une sorte de faune singulière et variée.

L'une des sources les plus directes pour penser le personnage de Felisberto semble être alors la caricature graphique, typique des revues populaires, transposée à l'écriture : il y a une sorte d'ébauche, de synthèse et de découpage dans la façon de voir ses personnages. Il paraît clair que la caricature de presse caractéristique de l'époque a dû être une matière suggestive pour lui, dans la mesure où il y fait allusion. Elle lui permet de développer une façon de décrire la singularité des inconnus que le narrateur rencontre, ou de leur donner une vie littéraire, haute en couleur, comme c'est le cas avec les vieilles dames (« las longevas ») de *Por los tiempos de Clemente Colling* :

¡Pero ellas! ¡Qué noblemente ideales eran! Por esas tres longevas yo alcancé a darle la mano a una gran parte del siglo pasado. No sería muy difícil, hojeando revistas de aquel tiempo, encontrar un dibujante “original” que hubiera dibujado un cigarillo

¹⁴⁷ L'importance de la représentation caricaturale chez Felisberto a été suggérée par Josefina Ludmer dans son article « La tragedia cómica »... in *Revista Escritura VII, 13-14, op. cit.*, p. 116-118.

echando humo y que del humo saliera una silueta como la de ellas. La cintura lo más angosta que fuera posible; el busto amplio, el cuello encerrado entre ballenas pequeñas que sujetaban el vestido blanco. (...) Después, encima de la cabeza otra gran amplitud, como un gran sombrero, pero este montón estaba hecho con el mismo pelo que salía de la cabeza —o mitad pelo propio y mitad pelo comprado; el seno, también solía ser de medio y medio—. Encima del pelo iba el verdadero sombrero, generalmente inmenso; y encima del sombrero, plumas —como las del pavo del fondo, o de otras aves, creo que nunca de gallina, a menos que fueran teñidas—. Los sombreros también solían cargar frutas, creo que uvas, y eran sujetas con pinchos larguísimo que tenían una gran cabeza de metal o piedras vistosas o carey. (...) Las tres eran delgadísimas. Y me di cuenta que en casa tenían razón cuando decían que las tres — en los intervalos de la animada conversación y sobre todo cuando se reían— hacían un ruido fuertísimo al aspirar el aire por entre los dientes. Después me fijé que aquello era tan fuerte, que no lo cubría ni el 42 cuando pasaba a toda velocidad. (...) Una de ellas, la que según la conversación era la que cocinaba, se sentaba en el rincón más oscuro; apenas se le veía la cara, ovalada y pálida, con muchos lunares, como una papa mal pelada a la que se le vieran los puntos negros. (OC vol. 2, p. 143-144)

La référence au dessin des silhouettes fumantes n'est pas négligeable car, par le biais de la caricature, c'est-à-dire, d'une certaine emphase voire d'une surcharge dans les traits qui identifient quelqu'un, qu'ils soient physiques ou comportementaux, on cherche à produire des effets comiques et inventifs. Sous une forme quelque peu saugrenue, il va même jusqu'à souligner une association de l'élément humain à l'élément animal, végétal, ou aux objets inanimés, et ce pour mieux décrire, pour rendre plus expressif ce qui est proprement humain, le plus individuel : la personnalité. Et, chez Felisberto, cet outil mêle des accords de moquerie —et parfois d'inquiétude et de gêne aussi— à un regard extrêmement empathique et tendre sur ses créatures :

Úrsula era callada como una vaca. Ya había empezado el verano cuando yo la veía llevar su cuerpo grande por una calle estrecha; a cada paso sus pantorrillas se rozaban y las carnes le quedaban temblando. A mí me gustaba que se pareciera a una vaca. Una noche que el cielo estaba bajo y se esperaba la lluvia, un auto descargó sus focos sobre el cuerpo de Úrsula. Ella dio vuelta la cabeza y en seguida corrió para un lado de la calle

estrecha; parecía una vaca sacudiendo las ubres. El auto se detuvo y alguien, desde adentro, preguntó algo. Úrsula contestó moviendo la cabeza; estaba rodeada del polvo que había levantado y se veía brillar las córneas de sus grandes ojos. (“Úrsula”, OC vol. 3, p. 121)

On trouve alors chez les personnages de Felisberto, comme on peut l’apprécier à l’aune de plusieurs exemples, des allures de dessin, dont le tracé est basique mais éloquent, dont les contours saillants rappellent la manière d’une esquisse, à grands traits (même lorsqu’il acquiert des caractéristiques mobiles et dynamiques, parfois cinématographiques). Il est possible d’affirmer, précisément, que la caricature, forte de sa valeur visuelle schématique et quelque peu fantaisiste, se pose comme le moyen le plus adapté pour entremêler tous ces sentiments variés —le comique, l’inquiétude, la tendresse— en même temps, sans aucune distance, et sans les rendre contradictoires. Pour un écrivain qui emploie des matériaux sans prestige et dont le ton est simple, sans prétentions rhétoriques élevées ni grands thèmes, la caricature ne peut être qu’un exercice plaisant et une transposition du regard ludique sur la vie : un jeu entre les objets à portée de la main et l’imagination.

La plupart du temps, ce phénomène s’opère par l’entremise d’un attribut très prononcé, proéminent du personnage ; et aussi parce que ce dernier se fait remarquer par d’autres comportements bizarres ou excessifs :

Al volver, por el corredor, vi al pie de la escalera —alta y empinada— a la señora Margarita. Era muy gruesa y su cuerpo sobresalía de un pequeño bote como un pie gordo de un zapato escotado. (...) Yo remaba, ella manejaba el timón, y los dos mirábamos la estela que íbamos dejando. Por un instante tuve la idea de un gran error; yo no era botero y aquel peso era monstruoso. (...) Al rato ella me hizo señas con una mano, como cuando se dice adiós, pero era para que me detuviera en el sapo más próximo. En toda la vereda que rodeaba el lago había esparcido sapos de bronce para atar el bote. Con gran trabajo y palabras que no entendí, ella sacó el cuerpo del sillón y lo puso de pie en la vereda. (...)

Sus ojos se achicaron y en su cara se abrió una sonrisa inesperada; el labio superior se recogió hacia los lados como algunas cortinas de los teatros y se adelantaron, bien alineados, grandes dientes brillantes. (*La casa inundada*, OC vol. 2, p. 240, 242-243)

Si le sobriquet et la caricature révèlent les personnages et s'esquissent à travers ce jeu formel avec les traits distinctifs les plus apparents de la personne, dans *Por los tiempos...* l'idée d'une saillance, d'un élément qui sauterait aux yeux comme un principe constitutif du personnage semble se thématiser dans les yeux gigantesques d'Elnene, qui s'imposent subitement au narrateur et au lecteur :

Allí fue donde conocí a un músico, sobrino de ellas y a quien llamaban “El nene”. Era ciego y tendría unos dieciocho años. Muy alto. Detrás de unos lentes negros, movía de la más impresionante manera, unos ojos tan desorbitados y aparecían de un tamaño tan sorprendente, que parecía que ya se le iban a saltar. Los párpados se habían agrandado y estirado mucho; pero no los podían embolsar en todo su tamaño. Era inquietante vérselos mover continuamente fuera de sus órbitas y recordaba el movimiento de los ojos de un rumiante vistos de perfil. No habría la menor exageración al afirmar que eran del tamaño de un huevo; no sólo sugería eso la identidad de dimensión sino también la forma ovalada. Me habían dicho y olvidé el nombre de aquella enfermedad. Pero lo que más me angustiaba era que el médico le había pronosticado que moriría cuando tuviera 22 años, que a esa edad, aquellos ojos escaparían de sus órbitas. (...) Afortunadamente sé que ha pasado de los cuarenta años. (*Por los tiempos de Clemente Colling*, OC vol. 1, p. 148)

D'autre part, pour un narrateur qui aime simplement les traces de perception qui viennent à sa rencontre, toujours nomade, il n'est pas surprenant de voir que des figures humaines, dont les traits sont singulièrement emphatiques, s'approchent de lui et semblent s'imposer de façon évidente. Ainsi, par ces deux voies, les personnages qui deviennent les plus chers sont les individus les plus communs, remodelés par cet élan créatif et associatif ; des êtres placés à l'écart du renom public ou de la profondeur philosophique du personnage des grandes œuvres, qui trouvent cependant la manière de se rendre « visibles ». Par excès ou par défaut, on peut constater que Felisberto exploite avant tout les caractéristiques corporelles notables de ses personnages : des individus particulièrement gigantesques ou très petits, des femmes extrêmement grosses —allant jusqu'à évoquer des vaches—, des faces de chevaux. Également des barbes si ostentatoires qu'elles font disparaître les visages

des hommes qui les portent ; puis des jambes comme des jambons, et des similitudes abruptes entre hommes et objets :

Esa noche tuve un susto muy grande. Yo estaba asomado a la ventana, mirando el cielo y oyendo el río, cuando sentí arrastrar pasos lentos y vi una figura agachada. Era una mujer de pelo blanco. Al rato volvió a pasar en dirección contraria. Y así todas las noches que viví en esa casa. Al verla de atrás con sus caderas cuadradas, las piernas torcidas y tan agachada, parecía una mesa que se hubiera puesto a caminar. (“La mujer parecida a mí”, *Nadie encendía las lámparas*, OC vol. 2, p. 118)

Par extension, les tenues singulières, le style, ainsi que la façon de se comporter, de bouger ou de s’exprimer revêtent également une importance particulière, comme le montre cet exemple de la nouvelle «Nadie encendía las lámparas» (« Personne n’allumait les lampes ») :

Al volver la cabeza me encontré con un joven que me fue presentado por el de la frente pelada. Estaba recién peinado y tenía gotas de agua en las puntas del pelo. Una vez yo me peiné así, cuando era niño, y mi abuela me dijo: “Parece que te hubieran *lambido* las vacas”. (“Nadie encendía las lámparas”, OC vol. 2, p. 56, souligné par l’auteur)¹⁴⁸

Par ailleurs, ce n’est pas uniquement l’aspect visible des gens qui s’immisce dans la façon de les percevoir ; des éléments discursifs interviennent également, dès lors qu’ils permettent de faire ressortir l’extravagance, la dissonance ou l’absurdité comme une autre dimension que le narrateur tournerait à son avantage, afin de produire des effets comiques ou imaginatifs. Les surnoms drolatiques, pittoresques,

¹⁴⁸ Dans la première période de Felisberto, le geste était le même : «De pronto vi a mi compañero como si fuera una suma que por primera vez le hiciera el total. Eso me produjo una sensación y una reacción tan rara que me reí toda la noche. Al verlo un poco de lejos le encontré proporciones que antes no había visto: era alto, delgado, la cabeza elegantemente un poco grande en relación al cuerpo, y la nariz que de cerca era demasiado grande, de lejos era una pincelada muy ocurrente. Estaba solo, miraba para todos lados con disimulo, y aparentaba estar distraído. El total de la suma era que al mismo tiempo que su carácter, su actitud escondía sus pensamientos, su cuerpo delgado despistaba sus difícilísimas digestiones. » (« La suma », *La cara de Ana*, OC vol. 1, p. 61)

ou ridicules s'avèrent particulièrement exploités, et ce au même titre que le registre caricatural. Il s'agit là d'une autre forme évidente de singularisation des caractères ; les sobriquets constituent en ce sens un mode essentiel dans la conception des personnages, et dès lors qu'ils sont mentionnés se déploie une tonalité divertissante : "Arañita", "Cajita de Música", "Dolly", "el Mandolión", "Mur" (apocope de "Murciélago"), "Cocodrilo". Par ce biais, dans le registre des personnages et des anecdotes, il semble que non seulement Felisberto joue avec cette matière peu familière à l'art noble, à savoir le dessin populaire, mais qu'il construise également des psychologies, des personnalités, à travers des prénoms et des surnoms courants et quelque peu cocasses —ou par l'entremise de lieux communs¹⁴⁹. Par exemple, dans le cas de "El cocodrilo", l'histoire tourne autour d'un narrateur-protagoniste qui, afin de survivre, cumule des concerts de piano dans les petites villes de province avec un emploi de colporteur de bas féminins. À un moment donné, le personnage se découvre en larmes face à un commerçant et un groupe de clientes, et, grâce à ses pleurs, il se surprend à augmenter ses ventes :

Pronto se supo que a mí me venía 'aquello' que al principio era como un recuerdo. Yo lloré en otras tiendas y vendí más medias que de costumbre. Cuando ya había llorado en varias ciudades mis ventas eran como las de cualquier otro vendedor. ("El cocodrilo", OC vol. 3, p. 83)

Ainsi, le recours à des expressions courantes entend-il créer des accents drôles au cœur de la narration : par ses « larmes de crocodile » —comme on dit familièrement— l'individu acquiert une certaine popularité, au point de se voir demander un autographe qu'une jeune femme lui propose d'apposer sur un bas. À la fin de l'histoire, deux jeunes garçons offriront aussi un dessin au narrateur, ébauche du protagoniste qui fusionne tous les éléments de sa personnalité, en accédant par-là à une synthèse parfaite :

¹⁴⁹ Norah Dei Cas souligne l'usage fréquent de surnoms affectifs et drolatiques dans les lettres personnelles de Felisberto Hernández, ainsi que leur caractère ludique, original : « Frasco », « Feldespato » (pour se référer à lui-même) « Vascongo », « Calistroque »... (pour ses amis et sa famille). Cf. N. Dei Cas, *Felisberto Hernández: del creador al hombre*, op. cit., p. 117.

— El Pocho me dijo que a usted no le hace mala impresión que le digan “Cocodrilo”.

— Es verdad, me gusta.

Entonces él sacó la mano de la espalda y me mostró una caricatura. Era un gran cocodrilo muy parecido a mí; tenía una pequeña mano en la boca, donde los dientes eran un teclado; y de la otra mano le colgaba una media; con ella se enjugaba las lágrimas. (*ibid.*, p. 90)

Si les sobriquets suggèrent simplement des absurdités ou deviennent le prétexte pour un déploiement fictionnel, ils exploitent souvent les relations décalées entre la personne et le nom qui lui est donné, comme dans cet exemple tiré de « El balcón » : « Yo me quedé muy intrigado. La enana no podía ser —se llamaba Tamarinda—¹⁵⁰». L’employée domestique et son corps gigantesque dans « El comedor oscuro » offre un autre exemple de ce type : « se llamaba Filomena, pero desde niña se había hecho llamar Dolly; era el nombre de una desdichada que se había tirado al mar en una película de aquel tiempo¹⁵¹».

Il est possible de dire à propos de ces deux procédés, sobriquet et caricature, qu’ils observent des principes parallèles : le surnom joue, sur le plan verbal, le rôle fonctionnel qu’occupe la caricature sur le plan de l’image. Et il apporte également, c’est entendu, des accents drolatiques, dans la mesure où il permet des jeux de mots et des associations, de même que des croisements entre le discursif et le visuel. Par exemple, dans le cas du personnage dénommé “Mur” (en français « Vam » pour « vampire »), nous trouvons un fonctionnement semblable à celui de “El cocodrilo”, puisque la nouvelle tourne autour d’un personnage fumant énormément (même si on dit à la fin qu’il porte ce nom à cause de sa peur extrême des chauves-souris). Le jeu fictionnel semble alors à même de déployer, sur le plan de l’anecdote, la suggestivité potentiellement contenue dans l’expression verbale en

¹⁵⁰ OC vol. 2, p. 69.

¹⁵¹ «El comedor oscuro» (« La salle à manger sombre »), OC vol. 2, p. 137.

question¹⁵². Par exemple, dans la scène où le narrateur partage une chambre d'hôtel avec Mur, nous pouvons observer toute la variété des possibilités évoquées par son nom. Nous découvrons alors comment le narrateur scrute Mur afin de percer le mystère de son nom :

Yo me fui a leer a la cama. Él se sentó en la mesa redonda y empezó a escribir y a echar humo sobre el papel. Antes de dormirme pensé en el apodo de Murciélagos. Me despertó, al rato, el ruido del fuelle. Mur había abierto apenas la ventana y con el fuelle corría el humo hacia la rendija. Entonces me vino a la memoria algo que decía mi abuela: “Fumaba como un murciélagos” y creí comprender el sobrenombre de Mur. Pero pronto hice otras conjeturas. Vi en los hombros de él dos mechones de vello tan abultados que parecían charreteras; y la parte de la espalda que dejaba ver la camisilla de verano la tenía cubierta por una capa de pelo bastante espesa. Y yo pensé: “Los murciélagos tienen todo el cuerpo lleno de pelo”. (OC vol. 3, p. 136)

Ainsi, Felisberto semble maîtriser tout à fait consciemment ces recours à des traits de la vie courante ; sa démarche inclut des expressions métaphoriques ordinaires, ainsi que certains usages linguistiques capables d'éveiller l'imagination, et de créer de fraîches dimensions inventives. Il semble même s'amuser, par l'exploitation qu'il fait de plaisanteries sans raffinement, presque vulgaires, qu'il insère dans ses histoires. Il met également en évidence le parler du Río de la Plata et ses intonations particulières, d'une façon délibérément marquée (par exemple, à travers l'usage *souligné* et à sa guise du *voseo*, par l'abondance aussi d'expressions très familières) ; et c'est à chaque fois en vue d'accentuer le ridicule des situations ou des actions pour faire sourire. Le passage qui suit de « El comedor oscuro » nous donne une image assez claire de plusieurs ressources créatives allant dans ce sens, qui servent le récit d'une séduction grotesque, mise en œuvre par la domestique à l'intention du pianiste timide qui joue pour sa patronne :

¹⁵² Cf. A. M. Barrenechea, « Ex-centricidad, di-vergencias y con-vergencias en Felisberto Hernández », *Textos hispanoamericanos. De Sarmiento a Sarduy*, Caracas, Monte Ávila, 1978, p. 159-176.

Una tarde que yo pensaba en el drama ajeno sentí en el comedor oscuro un fuerte olor a lechón adobado. Entonces le dije a Dolly:

— ¡Qué olor a lechón! ¿Por qué no lo saca de aquí? Es una pena... ¡Un comedor tan lindo!

Ella se enojó:

— ¿Y el lechón no es un olor de comedor? ¿*Querés* que lo ponga en la sala?

Allí estaba, sobre el aparador, en una fuente esmaltada de color azul y tapado con un tul blanco. Dolly se había ido enseguida; pero al rato entró de nuevo y me dijo:

— Ya sé, *querés* comer lechón.

Yo empecé a protestar con fuerza pero ella me chistaba, quería cubrir mi voz y pretendía agarrarme las manos. Mientras yo esquivaba y ella las perseguía, hacíamos a tientas dibujos en el aire y yo sentía en mi cara congestionada el viento que hacían las cuatro manos. Al fin puse mis manos en la espalda y me resigné a que Dolly hablara:

— *Mirá*: a las diez de la noche *venís* por la calle del fondo; allí hay un árbol con unas ramas gruesas que dan a la ventanilla de la cocina. No te hago entrar por el frente porque podrían chismear, y yo tengo novio y pienso casarme.

Quise interrumpirla, pero ella alcanzó a agarrarme una mano. Yo la quité con brusquedad y mientras me quedé pensando en mi movimiento grosero, ella reanudó la explicación:

— Te *subís* al árbol y *entrás* a las diez; yo tendré pronto el lechón, un litrito de vino y verás qué fiesta nos vamos a hacer.

(OC vol. 2, p. 146-147)

Les marques d'oralité et les expressions « toutes faites » servent ici à souligner le sens implicite de la situation, c'est-à-dire, l'invitation provocante de Dolly. De la même façon, la narration tire profit de la grossièreté montrée par l'employée, pour souligner l'effet comique produit par le décalage existant entre les personnages :

Por fin me dejó decir: — ¿Y si me oye Muñeca? ¿Voy a perder el empleo por un pedazo de lechón?

Me miró unos instantes en silencio y extrañada. Y después dijo:

— A las nueve y media yo ya he llevado a Muñeca a la cama completamente dormida y hasta podría desnudarla al otro día de mañana.

— ¿Cómo? ¿Tiene sueño tan pesado?

Dolly se empezó a reír a gritos; después se sentó, desnudó los pies de unos zapatos rojos, los enrolló en las patas de la silla y me dijo:

— Apenas te vas, ella empieza a tomar vino; después come tomando vino; enseguida del postre sigue tomando vino y cuando está bien borracha la llevo a la cama.

Dolly miró mi cara, se entusiasmó y siguió diciendo:

— Mucho decir que haga las cosas como es debido, mucha aristocracia, mucho no

dejarme conversar con nadie que la visite, ni siquiera con el hermano, y después se emborracha como una chancha.

Yo bajé la cabeza y en seguida ella me preguntó:

— ¿Y en qué quedamos? ¿Venís a comer el lechón o no?
(*Ibid.*, p. 147, souligné par l'auteur)

5.2. *Les formes du comique*

La vie offre partout le ridicule à un observateur qui sait voir

Henry Fielding

Felisberto semble appliquer les notes de couleur et de vivacité à partir de matières peu prestigieuses, et même vulgaires dans certains cas ; il tire parti d'épisodes de la vie quotidienne (situations mineures, conversations de café, histoires drôles propres à des rencontres informelles, tonalités de langage parlé, « personnages » sinon de roman, de quartier). Comme nous avons pu le constater au commencement, il sait exploiter les références aux feuilletons et à d'autres genres ou registres d'un goût douteux. Par exemple, la description des intérieurs dans les foyers uruguayens —et argentins— de cette époque (en particulier, de ce que l'on appelle « la casa chorizo »), dans leurs détails décoratifs les plus pittoresques, exploite de façon comique les prétentions d'élégance d'une certaine classe moyenne, lesquelles, en réalité, se rapprochent davantage du *kitsch* :

La casa era de altos, balcones de mármol. Apenas entré al zaguán fui detenido por dimensiones desacostumbradas y mármoles más finos que los del balcón; eran colores indefinidos y aun estando allí parecían vivir en lugares lejanos.

Me miraban los cristales biselados de las puertas que daban al patio; ellas tenían poca madera y parecían damas escotadas y de talle muy bajo; las cortinas eran muy tenues y daban la impresión de que uno sorprendiera a las puertas en ropa interior. Detrás de las cortinas se veía, inclinándose apenas, un helecho casi tan alto como una palmera.
(...)

Abrió la puerta que daba al comedor. En el vidrio había dibujado un paisaje de

cigüeñas. La cabeza de la mujer daba a una altura del vidrio donde también había una cabeza de cigüeña que tenía un pescado en el pico y estaba a punto de tragárselo. (“El comedor oscuro”, OC vol. 2, p. 133-134)

Ensuite, dans cette ambiance aux prétentions d’élégance, le comique affleure parce que l’employée (la surnommée Dolly, la géante) apporte à la maîtresse de maison (Madame Muñeca, la maigre) le « service du maté » (*sí*)¹⁵³. Le narrateur se moque par là des rituels casaniers qui gouvernent les relations dans le menu système de la hiérarchie domestique. C’est comme si ces personnages extravagants, par le biais de détails prétendument raffinés, désiraient s’élever vers une forme d’aristocratie ; mais cette aspiration amplifie le caractère absurde de la situation.

Par ailleurs, sur le plan de la psychologie, comme nous l’avons annoncé en partie auparavant, l’utilisation d’éléments vulgaires fonctionne également pour créer des effets humoristiques. En premier lieu, le développement de ce que nous entendons par « l’intériorité » d’un personnage littéraire a souvent tendance à se présenter ici comme une simple plaisanterie ou un stéréotype. Le ridicule des noms et des situations, de même que l’allusion à des trames de feuilleton ou à des clichés sentimentaux font sourire le lecteur. Par exemple, à propos de l’histoire tragique de la veuve apparaissant dans *La casa inundada* (*La maison inondée*), le mystère de la mort de l’époux se résume à une phrase hilarante figurant en première page : « Alcides — el novio de la sobrina de la señora Margarita— me dijo que ella había perdido al marido en un precipicio de Suiza¹⁵⁴ ».

De même, à travers les allusions biographiques rapides qui viennent justifier leurs conduites, la psychologie des personnages s’avère la plupart du temps caricaturale sur le plan de l’anecdote, en raison du degré de synthétisation humoristique qu’elle comporte. Le trait gras, appliqué à cette sphère, s’en trouve encore davantage ridiculisant que celui qui nous présentait le personnage physiquement. De fait, les fragments de vie qui apparaissent dans les nouvelles, « les drames des autres » (comme les appelle le narrateur) se voient caractérisés très

¹⁵³ *Ibid.*, p. 139.

¹⁵⁴ *La casa inundada*, OC vol. 2, p. 235.

souvent par un modèle émotif de bas étage, résumé en deux lignes et facilement réductible à la trame d'un feuilleton ou à quelque synthèse populaire et prosaïque du lieu commun, comme « *la costurerita que dio el mal paso* ». Par exemple, dans « El comedor oscuro », un amant baratineur trompe Madame Muñeca avec une autre femme, et la protagoniste se rend compte de la tromperie dans une scène digne d'un mélodrame :

— Buenas lágrimas le costó el piano. Lo compró para que tocara un novio que tuvo. Él hizo un tango y le puso “Muñeca”, por ella. Después, una noche en que él se iba para Buenos Aires y no quería que lo fueran a despedir, ella se encaprichó y fuimos las dos. Pero él llegó tarde al vapor; venía del brazo de otra y subieron corriendo “la escalerita”. (OC vol. 2, p. 135, souligné dans l'original)

Comme nous pouvons le constater, dans ces nouvelles, toutes les références à des émotions vulgaires ou vaguement sentimentales apparaissent ainsi, de façon humoristique, avec un trait rapide et léger. Il existe un certain plaisir à évoquer les trames dramatiques rebattues, et ce en vue de créer entre les lignes des effets absurdes, des ridiculisations :

(...) la otra [hermana], la mayor, había recitado “Pobre María”, una pobre desgraciada que se había escapado de la casa por las palizas de la madrastra, había pasado la noche a la intemperie, en invierno, con poca ropa; y al encontrarse frente a una puerta con un letrero tenía miedo que fuera la “prevención”. Pero al final descubría que era un asilo. Entonces llamaba, abría y ella se lo agradecía a la virgen. (*Por los tiempos de Clemente Colling*, OC vol. 1, p. 149-150, souligné par l'auteur)

Quant à la forme de cette « psychologie », lorsqu'il ne s'agit pas d'un lieu commun propre à ce style mélodramatique, il peut s'agir également de réflexions « de comptoir », de phrases toutes faites, de ces phrasés formulaires qui dépeignent rapidement des situations ou des attitudes. Par exemple le narrateur, voulant résumer le contenu d'une œuvre musicale et se moquer du répertoire d'une cousine qui joue du piano, emprunte une expression connue de tous (« *venirse abajo* ») : «En

aquel entonces yo tenía doce o trece años. Una prima mía —también lejana— tocaba el piano. (Plegaria de Moisés, La Argentina te Lloro —nocturno dedicado a un aviador *venido abajo*— etc.)¹⁵⁵».

Avec un déploiement plus complexe, le même mécanisme est à l'œuvre quand, par exemple, le narrateur achève de raconter une anecdote du professeur de musique selon un procédé de ce type, l'allusion à une expression rebattue, qui illustre ou résume à la perfection le contenu de l'épisode relaté et les émotions des personnalités impliquées dans l'histoire :

Habían sido invitados los dos, Colling y Saint-Saëns, a la tal sala de París, como a un duelo; pues parece que le habían ido “con cuentos” a Saint-Saëns, de que Colling era un gran improvisador. Ya en el terreno del honor, Saint-Saëns le dijo a Colling: “me han dicho que usted, a pesar de su juventud, hace cosas extraordinarias. Y eso me recuerda mi propia juventud, porque en esa época yo también hacía cosas raras.” Aquí Colling me decía como comentario propio, que Saint-Saëns era muy orgulloso. Yo, que sabía todo lo orgulloso que también era Colling recordé no sé qué dibujo en que dos grandes mentirosos se daban la mano y que en la leyenda decía: “*Dos potencias se saludan*”. (Por los tiempos de Clemente Colling, OC vol. 1, p. 182, nous soulignons)

Ces emplois relèvent uniquement de la psychologie « populaire », mais ici sur le plan factuel, le plan du fragment biographique, afin de faire sourire (à nouveau, c'est le pur sens graphique qui résume les idées que l'on veut transmettre). Néanmoins, et ce même s'ils impliquent une disposition comique, ces procédés ne contiennent aucun cynisme, et les personnages semblent être de véritables objets d'affection au cœur de la narration¹⁵⁶. Ils constituent une matière précieuse dans

¹⁵⁵ Por los tiempos de Clemente Colling, OC vol. 1, p. 150, nous soulignons.

¹⁵⁶ Il est clair que si le défaut physique ou la caractéristique saillante constituent des méthodes d'approche et de construction du personnage, il ne s'agit en aucun cas de porter atteinte à la valeur de la personne ainsi décrite. Au contraire, le narrateur hernandien utilise ces procédés pour exprimer une affection et une certaine admiration ou un intérêt pour la singularité, ce qu'il y a d'unique en l'autre. Son attitude est opposée à celle de ceux qui l'entourent, car son usage de la caricature et du sobriquet n'implique pas une attitude péjorative. Le narrateur lui-même l'explique ainsi quand il compare la façon dont ses proches appellent les vieilles dames « celles qui chuintent », en les réduisant à leur défaut et en se moquant d'elles : « En mi familia había una tía lejana de tanta edad como las longevas e igualmente solterona. Y ésta llamaba a aquéllas « las del chistido ». A mí me daba mucho fastidio. (...) Aunque el chistido fuera lo que más sobresalía, no quiere decirse que

l'optique de créer des « divertissements », dans la mesure où ils ne sont nullement l'objet d'une condamnation, mais bien plutôt une source d'inventivité et de plaisance ; la narration s'approprie tous ces éléments-là d'une façon festive. La manière de procéder ici se situe au-delà des emplois auxquels nous avons habitués la parodie avant-gardiste (de même que l'ironie postmoderne et le pastiche, qui viendront bien plus tard que ces œuvres). Dans son système, entre le personnage et son portrait, Felisberto introduit un intervalle d'affection (puisque ces éléments lui servent à créer) tandis qu'il s'approprie ces matières et les utilise avec désinvolture au sein de son imagination fictionnelle. Par leur démesure, les personnages aident à construire une sorte de réalisme accidenté, fantaisiste. Un réalisme —dans la mesure où le récit se fonde toujours sur la vie dans ce qu'elle a de plus ordinaire— qui se permet dès qu'il le peut de déborder de toutes parts.

5.2. *Réalité et fantaisie*

Une démesure, un excès saugrenu, une trouvaille comique ou poétique sont latents dans la trivialité ou l'insignifiance de l'anecdote hernandienne. La caricature, l'outrance, les rapprochements étranges, la distorsion fantastique, sont des mouvements dont l'impulsion se fait à partir d'éléments ordinaires, sur lesquels s'appuie la fiction. Cette attitude n'est pas totalement nouvelle, dans la mesure où ces mouvements pouvaient être potentiellement perçus dans la liberté inventive mise en œuvre dans les narrations amorphes de *Libro sin tapas*, ou dans le culte du dérisoire des fragments de *Fulano de Tal*. La nouveauté se situe là où, dans un récit plus long, le principe créatif devient un effet du personnage (un personnage

debiera comentarse más que lo otro. Y sin contar que al nombrarlas así, se hacía una síntesis falsa de ellas: esa síntesis no incluía lo demás, sino que lo escondía un poco; y cuando uno pensaba en ellas, lo primero que aparecía en la memoria era el chistido y eso tenía un exceso de comentario. Yo me reía sin querer y después rabiaba. (...) Si podía evitar el entregarme fácilmente a la comodidad de apoyarme en ciertas síntesis, de esas que se hacen sin tener previamente gran contenido, entonces me encontraba con un misterio que me provocaba otra calidad de interés por las cosas que ocurrían (...) En aquel tiempo yo entraba en el misterio de aquellas mujeres... » (OC vol. 1, p. 145-146). Nous fournissons un traitement plus approfondi de ce problème dans la troisième partie de ce travail.

beaucoup plus prégnant et davantage en chair et en os que dans les premiers livres) ainsi que de sa situation. Par exemple, à l'étrangeté de la personnalité vient s'ajouter l'étrangeté éventuelle des espaces dans lesquels elle évolue : une topographie réelle mais qui mobilise des associations imaginaires, suggestives. Ainsi les environnements prennent forme tels des extensions physiques de la psychologie des personnages : ils incarnent la forme sous-jacente de leurs émotions et de leur mode de vie ; ils semblent pouvoir transmettre une partie de leur excentricité. Si nous avons déjà mentionné ces espaces décrits, il est possible d'ajouter qu'au sein des histoires, des éléments quelque peu fantastiques apparaissent, lesquels confèrent à la trame une atmosphère particulière. Ainsi des maisons et des intérieurs, qui semblent suggérer l'extravagance des scènes qui se produiront entre leurs murs, comme dans « El balcón ». Là, par exemple, une sorte de couloir ou de galerie ornée de parasols de couleurs « enveloppe » le personnage phobique qui vit dans un monde imaginaire, celui de la « poétesse » un peu folle :

Desde lejos, me mostró la esquina donde estaba colocado el balcón de invierno. Era un primer piso. Se entraba por un gran portón que había al costado de la casa y que daba a un jardín con una fuente y estatuillas que se escondían entre los yuyos. El jardín estaba rodeado por un alto paredón; en la parte de arriba le habían puesto pezados de vidrio pegados con mezcla. Se subía a la casa por una escalinata colocada delante de una galería desde donde se podía mirar el jardín a través de una vidriera. Me sorprendió ver, en el largo corredor, un gran número de sombrillas abiertas; eran de distintos colores y parecían grandes plantas de invernáculo. En seguida el anciano me explicó:

— La mayor parte de las sombrillas se la he regalado yo. A ella le gusta tenerlas abiertas para ver los colores. Cuando el tiempo está bueno elige una y da una vueltita por el jardín. (“El balcón”, OC vol. 2, p. 61)

Quels que soient les éléments évoqués, il ne fait pas de doute que ce qui est courant ou banal cohabite avec les dimensions les plus fantastiques et irréelles (par exemple, les morceaux de verre sur le mur servant de protection à la maison *versus* la galerie coquette parsemée de parasols). De la même façon, nous pouvons observer Margarita, la veuve de la « maison inondée », et le lieu extravagant où elle vit. La

dimension symbiotique de l'espace, au regard du personnage et de sa singularité, est ici maximale dans la mesure où Margarita, depuis la mort de son mari, souffre d'une obsession pour l'eau, dont elle croit recevoir des messages. Ainsi, et de façon à rester imprégnée du « sens de l'eau » (symbole possible de la mémoire émotive, du souvenir¹⁵⁷) elle a fait construire sa maison par un surprenant hydraulicien :

Una mañana el hombre del agua tenía un plano azul sobre la mesa. Sus ojos y sus dedos seguían las curvas que representaban los caños del agua incrustados sobre las paredes y debajo de los pisos como gusanos que las hubieran carcomido. Él no me había visto, a pesar de que sus pelos revueltos parecían desconfiados y apuntaban en todas direcciones. Por fin levantó los ojos. Tardó en cambiar la idea de que me miraba a mí en vez de lo que había en los planos y después empezó a explicarme cómo las máquinas, por medio de los caños, absorbían y vomitaban el agua de la casa para producir una tormenta artificial. Yo no había presenciado ninguna de las tormentas; sólo había visto las sombras de algunas planchas de hierro que resultaron ser bocas que se abrían y cerraban alternativamente, unas tragando y otras echando agua. Me costaba comprender la combinación de algunas válvulas..." (*La casa inundada*, OC vol. 2, p. 245)

Une sorte de science-fiction de seconde main apparaît ici, à travers le détail ridicule de l'ingénieur excentrique avec les cheveux en bataille. La conception grandiose ou géniale de l'ingénierie s'articule avec de purs clichés cocasses. Par ailleurs, la solennité de l'acte rituel qu'entend réaliser la protagoniste de l'histoire, et qu'elle considère comme « une séance d'hommage à l'eau » (« una sesión de homenaje al agua¹⁵⁸ ») contraste avec la surprenante absurdité de la pratique en soi. La cérémonie consiste simplement à placer des bougies sur des moules de cuisine pour qu'ils flottent comme des petits bateaux tournant autour du lit, qui devient alors comme un îlot, au milieu de la chambre inondée :

¹⁵⁷ À ce sujet, cf. C. Prunhuber, *Agua, silencio, memoria y Felisberto Hernández*, Caracas, Academia Nacional de la Historia (Col. El libro menor n° 99), 1986.

¹⁵⁸ *La casa inundada*, OC vol. 2, p. 258.

Para entrar [Margarita] dio un paso sobre las almohadas, que le servían de escalón, y a los pocos instantes volvió trayendo dos budineras redondas con velas pegadas en el fondo. Me dijo que las fuera poniendo en el agua. (...) La señora se hincó en la cama y tomando el tubo del teléfono, que estaba en una de las mesas de luz, dio la orden de que cortaran el agua de las regaderas. Se hizo un silencio sepulcral, y nosotros empezamos a encender las velas echados de bruces a los pies de la cama y yo tenía cuidado de no molestar a la señora. Cuando estábamos por terminar, a ella se le cayó la caja de fósforos en una budinera, y entonces me dejó a mí solo y se levantó para ir a tocar el gong, que estaba en la otra mesa de luz. (OC vol. 2, p. 259)

Cet exemple nous permet de voir comment se nouent dans les histoires hernandiennes une succession d'extravagances et d'éléments délirants, entremêlés à la réalité dans ce qu'elle a de plus ordinaire, y compris à travers cette dimension « idiote » : dans ce cas-là, celle de l'atmosphère farfelue (le gong, les tuyaux d'arrosage qui produisent un murmure aquatique permanent, le lit comme un îlot) et des rituels insignifiants (les ustensiles de cuisine qui sont utilisés dans une ambiance révérencieuse et, en quelque sorte, fantastique). Grâce à ces éléments, les histoires accèdent à une dimension poétique.

Il ressort de ces illustrations que ce qui est étrange se présente plutôt comme une excroissance de la dimension du commun : l'exubérance, l'excentricité au sein même du plus trivial. Les personnages s'érigent comme tels à partir de leurs caractéristiques surprenantes, de leurs attitudes insolites ou excessives et des espaces étranges qu'ils créent afin de vivre et de se mouvoir, comme s'ils étaient des extensions de leur psyché.

En effet, lorsque les éléments « réels » se mêlent à des éléments décalés ou incongrus, au sein d'une même trame indivisible, il semble que le caractère créatif de la réalité affleure, recouvrant par là sa valeur et son intérêt. Un tel geste enrichit, dans la mesure où la dimension du commun acquiert un effet inventif et drolatique en reprenant ce qui est généralement dédaigné (y compris ce que l'on pourrait envisager, selon une perspective très divergente, comme étant pathétique). Le ton imprimé à la fiction réussit à saisir un esprit carnavalesque, cocasse, coloré.

Ainsi, le lien qui unit la trivialité des situations et des caractères avec leur

vivacité et leur efficacité imaginaire, débridée, constitue la forme esthétique inhérente à la nouvelle chez Felisberto.

Il paraît clair, à travers les exemples précédents, que ce système fictionnel révèle une manipulation du registre réaliste et de celui qui dépasse le réalisme, en vue d'apparaître comme spécialement créatif et fantaisiste. Mais à ce dernier titre, il ne s'agit pas unilatéralement d'un système fantastique purement irréel, invraisemblable au regard de la rationalité ou simplement inapproprié au code conventionnel du réalisme. Ce système propre, curieusement subvertit ces valeurs et leurs polarités, il s'en trouve être non seulement le dépassement de leurs limites, mais aussi une image, *sui generis*, de synthèse. Il combine l'excès et la démesure de « l'étrange », du comique car grotesque, absurde, difforme, c'est-à-dire, *l'exception*, avec ce qui est, en apparence, son opposé au sein d'un schéma de dualités : un quotidien écrasant et le réalisme le plus plat des situations. Et le fait le plus méritoire tient à ce que ce code opère ainsi comme *de l'intérieur*, ce qui semble être un véritable tour de force. Ce mouvement du récit, oscillant entre des dimensions étranges et des dimensions ordinaires, entre l'imaginaire et les sentiers extrêmement rebattus (à l'échelle du personnage, il s'agirait de vaciller entre le quidam ignoré et l'excentrique digne d'attention) crée un registre original, particulièrement rafraîchissant et insaisissable pour qui mettrait en balance, de façon simpliste, les registres réaliste et fantastique. Néanmoins, nous préférons dépasser le dilemme par l'entremise d'un troisième terme, celui de « fantaisiste », dans la mesure où il nous semble plutôt inapproprié de considérer Felisberto comme un auteur « fantastique ». De fait, un exemple paradigmatique de cette attitude se trouve dans les propos du narrateur de « Lucrecia », un serveur qui a voyagé dans le temps à la Renaissance et qui trouve fâcheux le fait que quelqu'un s'intéresse à la différence entre le réel et l'irréel, le possible et « l'impossible » :

Siempre que me preguntaban cómo había hecho para ir a vivir en una época tan lejana, me daba un fastidio inaguantable. Y si alguien me interrumpía para enredarme en algún detalle histórico, la cólera me dejaba mudo y yo abandonaba las mesas recién servidas. (« Lucrecia », OC v. 3, p. 91)

Peut-être qu'ainsi, Felisberto nous enjoint à voir l'étrangeté comme étant naturelle et le naturel comme étant étrange, tandis qu'il mêle tout sans trop de considération vis-à-vis des traditions qui l'ont précédé. Dans la continuité, l'histoire entremêle les dimensions temporelles sans se soucier de se justifier ni de poser de dilemme « métaphysique » ou philosophique au lecteur, sans aucun intérêt pour différencier les statuts du réel et de l'irréel, s'il s'agit d'un rêve ou d'une rêverie. Le passage à une époque historique différente se produit directement, il est à peine introduit par une situation imprévue qui se résume en deux phrases : « La última vez que me interrumpieron yo iba subiendo una escalera detrás de una monja vestida de negro. Ella soltaba los pasos contra los escalones como si fuera tirando tuestos sobre estantes¹⁵⁹».

On peut constater que le narrateur va même jusqu'à l'absurde lorsqu'il tourne en dérision son propre voyage dans le temps, qui pourrait pourtant être auréolé de mystère ou faire l'objet de spéculations sophistiquées. Au moment où des médecins veulent faire une saignée à une petite fille, il réfléchit comme suit :

Ni por un instante pensé en decirles que yo era del siglo XX. Y en caso de que hubieran comprendido mi pasada vida futura, ¿yo sabría explicar algo de mi siglo? Muchas veces pensé en las cosas que en él utilicé y en lo poco que las conocí. Ahora, en el Renacimiento, yo no sabía hacer ni una aspirina. (*ibid.*, p. 103-104)¹⁶⁰

¹⁵⁹ « Lucrecia », OC vol. 3, p. 91.

¹⁶⁰ Au regard du caractère fantastique de la littérature hernandienne, il est intéressant de noter sous quelle perspective Felisberto se lie à la revue *Sur* et sur quel ton il conçoit et parle de ce genre présumé « très développé » au Rio de La Plata : « También quiere —el jovie [*il fait référence à Supervielle*] — que le mande los libros que contengan relatos fantásticos o fuera de lo real, a un señor Borjes (*sic*), casado con una hermana de Victoria Ocampo, etc., etc. Bueno, si a Vaz Ferreira y a Torres no les hacían caso —en lo que respecta a mí— porque son de aquí, ahora a Supervielle le harán; máxime porque además de ser lo que es, está de moda. » (Lettre de Felisberto Hernandez à Lorenzo Destoc, datée du 15 janvier 1943, reproduite in N. Dei Cas, *Felisberto Hernández: del creador al hombre*, *op. cit.*, p. 123-124). « El que vino y también me invita a menudo es Gironde, el millonario argentino que me hizo imprimir el libro » (lettre de Felisberto Hernández à sa famille ; Paris, le 10 août 1947, *ibid.*, p. 99).

Si dans un texte comme « El vestido blanco », qui figure dans les premiers écrits de Felisberto, le pouvoir suggestif de la narration émanait, pour ainsi dire, des connotations imaginaires, même bizarres ou extravagantes, des simples vantaux d'une fenêtre ou d'une robe dans une armoire, tout le travail inventif semblait émerger des objets de la réalité, dans les matières et les formes concrètes, à portée de la main. La *fleur étrange* semblait affirmer qu'elle pousse au cœur de sa propre évidence, enracinée dans son environnement où déjà elle se trouve acclimatée. Une narration se voyait naître de façon insolite à partir d'une cigarette (« Historia de un cigarillo »), de quelques chaises ou de quelques mains sur le clavier d'un piano (« La casa de Irene »), ou encore d'une barbe (« La barba metafísica »).

Ainsi, la littérature hernandienne semble s'ancrer dans un registre particulier où s'entrecroisent et s'imprègnent mutuellement la réalité la plus ordinaire et l'imaginaire, dans ces présences anthropomorphiques que sont le personnage et son anecdote. Réalité, car tandis qu'elle émerge d'une véracité qui n'a rien de commun avec l'image conventionnelle que l'on peut avoir du réalisme, elle nous laisse entrevoir un horizon domestique et ce avec un naturel remarquable. Fantaisie, par cette liberté avec laquelle un jeu imaginaire se déploie entre tous les éléments du réel, accédant par là à des dimensions saugrenues, absurdes et invraisemblables, mais qui sont rendues acceptables aux yeux du lecteur, dans la mesure où le texte n'établit pas de distinction.

Il ne s'agit là que d'approximations imparfaites : il reste extrêmement difficile de définir ce en quoi consiste le registre spécifique, unique et personnel que Felisberto crée à partir de la réalité courante, traversée d'une manière inattendue par la fantaisie et l'imagination. Il nous semble plutôt ici qu'aucune opposition entre les registres réaliste et fantastique ne nous soit d'un quelconque secours, mais que, au contraire, la réponse se situe dans le dépassement d'une telle binarité. Le code hernandien se place au-delà des deux termes, et au cœur du jeu qui les noue.

S'il est vrai que considérer Felisberto Hernández comme un auteur fantastique dépendrait entièrement de ce que l'on entend par « fantastique », terme qui peut être conçu de façons bien diverses et justifiées, ce n'est pas cette orientation qui nous intéresse dans le sens de notre argumentation : il s'agit pour nous de mettre

en lumière le caractère plutôt « débridé », grotesque et caricatural de ses fictions, et de les voir comme des outrances de la fantaisie opérant sur des éléments courants. De fait, penser de Felisberto qu'il est un auteur fantastique, à la lecture de certaines de ses nouvelles —notamment parce qu'elles contiennent des métamorphoses antinaturelles— nous pose problème. Peu d'auteurs se sont autant attachés à un code d'actions, de situations et de langage moins exceptionnels : comme nous l'avons dit plus tôt, ses récits trouvent leur source dans les situations les plus insignifiantes et prosaïques, et ce choix nous paraît fondamental dans la perspective littéraire de Felisberto. En revanche, l'exagération ou l'excès deviennent des procédés essentiels à cette méthode créative.

D'une façon générale, il s'agirait donc d'un « excès fantaisiste » qui ferait irruption, plutôt que celui d'un registre purement fantastique. Un investissement hyperbolique s'opère, un pari emphatique sur certains traits au sein même du réel ; comme si la narration pouvait s'extraire du registre réaliste pour lui incorporer un pli farfelu. Mais ce qu'elle se permet avant toute chose, c'est l'insolite, l'imprévu, la trouvaille. Au sein même du réel s'ouvre alors une dimension de démesure, où il s'agirait de donner une place aux possibles comiques et imaginatifs —et parfois, au sein même de cette liberté ouverte, peut-être aussi fantastique. Felisberto s'approprie le monde de l'imagination d'une façon, si l'on peut dire, naturelle, justifiée par le contexte qu'il s'emploie à créer. Les formes imaginaires héritées semblent être pour lui des approches déjà trop codifiées et formalisées, usages partiels du royaume de l'imagination qui achèvent de mettre à mal ce qui semble l'intéresser le plus : la véritable surprise. En ce sens, comme l'auteur n'en vient jamais à retomber totalement dans les formes déjà fixées qui le précèdent, son imagination n'apparaît pas formatée par un registre littéraire quelconque, mais par une nécessité d'un autre ordre, par une impulsion de l'intérieur. Le « fantastique » dans le cas de Felisberto s'en trouve ainsi quelque peu inapproprié, ou délicat ; dans certaines nouvelles uniquement, nous pourrions dire d'un personnage qu'il devient un objet « impossible » pour la vie réelle.

En revanche, Felisberto se révèle adepte de situations délirantes, frontalières ou banales et bêtes, qui se distinguent du fantastique conventionnel, même s'il ne

rejette pas totalement la mutation imaginaire, absolument irréaliste, si elle surgit au cœur de son récit. D'après nous, c'est une possibilité supplémentaire dans un monde sans lois préétablies nécessaires. L'essentiel vient de ce que chez Felisberto, l'imagination ne surgit pas comme un univers qui viendrait s'opposer à l'univers quotidien, ou qui questionnerait la véracité des choses ordinaires, et de leur existence. Il n'est jamais question de sortir de ce qui nous est connu, mais plutôt d'amener l'imaginaire vers la réalité, de l'enraciner à cet endroit même, ou de voir le réel traversé naturellement par l'imaginaire. Par exemple, le personnage de l'ouvreur de cinéma (« El acomodador ») devient une lanterne, précisément parce qu'il est ouvrier, *parce qu'il a la fonction d'une lanterne*.

De cette façon, l'emploi de certains types de caractères et d'actions, qui surpasse librement ce qui est réaliste mais sans jamais se déprendre de situations simples, courantes et insignifiantes, devient l'emblème de la littérature hernandienne ; en ce sens, il semble qu'il n'y ait pas d'autres auteurs auxquels on puisse le rattacher facilement.

Mais la combinaison de ces éléments variés et de ces mécanismes (caricature, banalité ou lieu commun, accents vulgaires en sourdine, détour fantaisiste) est si légère que jamais un procédé seul ne vient s'imposer aux autres. Et l'écriture fuyante, liée à un mouvement indéfini comme un *ca* lancé à la rencontre du monde, permet à toutes les formes du récit de rester malléables et suggestives.

Le caractère pittoresque des personnages et les situations dans lesquelles ils s'insèrent, ou qu'eux-mêmes provoquent, suggèrent un travail dans une dimension réelle-excessive, qui devient ainsi distinctive de l'art de Felisberto : il semble trouver là sa formule, bien que, pour autant, cela ne signifie pas une répétition superficielle d'un mécanisme productif. Il s'agit d'un véritable esprit imaginaire, qui désire affleurer dans tous les éléments du quotidien.

Chapitre 6

Le registre burlesque

Le double code qui se déploie dans les nouvelles de Felisberto s'abreuve d'un réalisme qui subit des déformations : parfois, il croît de façon ingénieuse, selon les exigences de ses objets, vers une fantaisie extravagante ou un peu grotesque. De fait, il semblerait qu'une telle démarche puisse se synthétiser selon des formules ou des doublets apparemment incongrus : doublet de l'ordinaire-exceptionnel, ou celui de l'ordinaire-original ; ou encore celui du fantaisiste et délirant *dans* le quotidien et le réel.

Il est probable alors que nous ne trouvons pas une définition limpide, certaine, de ce fonctionnement si singulier (ou plutôt : de cet ensemble de fonctionnements qui créent un registre unique en soi) ; il n'en demeure pas moins qu'explorer cette question nous est indispensable pour accéder à une interprétation satisfaisante du phénomène particulier constitué, à ce titre, par la littérature de Felisberto.

Comprendre la difficulté que suppose la séparation du réel de ce qui est fantaisiste ou imaginaire, comme s'ils étaient contraints et forcés de s'opposer, révèle à quel point nous essayons d'accorder un mode de création aux demandes de formes esthétiques qui lui sont étrangères. Elles semblent avoir déterminé l'homogénéité des registres comme une condition préalable.

Mais c'est une authentique impulsion interne qui fait que ces domaines s'interpénètrent, il s'agit d'une nécessité. L'affirmer, c'est signaler qu'il existe des motivations bien déterminées, ainsi qu'une vision spécifique impliquée par cet univers fictionnel et ses choix, son ton et sa matière. Pour éclaircir cette vision et ces motivations, nous introduirons un élément extérieur à la littérature de Felisberto et à la littérature elle-même. Il s'agit de l'univers burlesque au cinéma, dont nous espérons extraire un ensemble de principes et de mécanismes particulièrement révélateurs, et ce en vue d'analyser l'imagination de Felisberto dans la fiction. Dans un esprit proche et présentant de nombreuses analogies —quoique avec un langage

hétérogène—, le burlesque nous permet de mieux appréhender certains de ces fonctionnements, que nous considérons « anecdotiques » dans la narration hernandienne.

Quant à ce qui fonde ce registre de réalisme décalé ou contaminé, et à propos d'autres thématiques que nous traiterons ici, comme celle du narrateur ou celle de la psychologie peu « profonde » des personnages, nous pensons accéder plus facilement à la compréhension par l'entremise de cette variante artistique. Nous devons préciser que nous utiliserons ici la notion de « burlesque » dans la forme cinématographique spécifique que lui ont donnée ses grands comédiens et réalisateurs (Semon, Sennett, Keaton, Langdon, Chaplin, les Marx Brothers...), même s'il s'agit d'une variante d'art comique qui trouve ses origines dans la littérature (Scarron, Fielding). Le burlesque cinématographique a exercé une fascination particulière au début du XX^e siècle (vers 1910-1914) et a atteint son apogée —la coïncidence avec la naissance de la littérature hernandienne n'est pas fortuite— dans les deux décennies qui suivent, les années 1920 et 1930. De manière générale, nous pouvons dire, en suivant Emmanuel Dreux, un des spécialistes du genre, que le burlesque est « d'abord un genre littéraire très circonscrit, avant de devenir un style, ou une des catégories esthétiques du comique », et qu'il est concrètement « un comique grotesque, outré ¹⁶¹ ». D'autre part, l'une des caractéristiques qu'il est intéressant de souligner ici, outre l'accent mis sur l'exagération ou l'excès, et par opposition à d'autres formes de comique et de comédie, est le caractère particulièrement imaginatif du burlesque, sa richesse inventive face aux formes du réel.

¹⁶¹ E. Dreux, *Le cinéma burlesque ou la subversion par le geste*, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 19. Dreux cite également une définition courante du burlesque, qui reste utile pour avoir une approche rapide du genre : « toute composition qui a pour but de faire rire, et où ne sont employés que des expressions bouffonnes, de cocasses images, un comique au besoin bas et trivial, est réputé 'burlesque' » (*Le Grand Dictionnaire Universel* de Pierre Larousse (1865-1890), cité par Dreux, *ibid.*). Le développement qui suit sur ce genre s'inspire de plusieurs ouvrages sur la question, en particulier de la monographie de Petr Král *Le burlesque ou Morale de la tarte à la crème* (1984), de son article « Le mythe et le rituel dans le burlesque de cinéma » (1995) et, dans une moindre mesure, de l'ouvrage déjà cité d'Emmanuel Dreux. Quant aux autres auteurs cités, nous les mentionnerons au fur et à mesure (voir la bibliographie générale pour plus de détails).

Zone de croisements entre l'avant-garde et la culture populaire, terreau d'une union curieuse entre le poétique et l'ordinaire, le lyrisme et l'humour, ou du surréel qui fait irruption *dans* le quotidien, nous pouvons affirmer que le burlesque, et sans aucune intention de transposer les catégories qui rendraient grossièrement l'un compréhensible par l'autre, présente des traits qui peuvent être associés à l'esthétique hernandienne. Il s'agit d'une communauté d'esprit qui nous permet de peaufiner l'analyse des mécanismes et contenus proprement anecdotiques de cette littérature. L'exubérance fictionnelle, la façon dont les récits de Felisberto célèbrent le désordre et la matérialité de l'expérience concrète, la présence d'un narrateur peu dessiné dans les aspects extérieurs de sa personnalité (comme une « silhouette ») et voué à une inadéquation perpétuelle et maladroite avec le monde, le détour vers les faits insolites et incongrus, tout cela montre des liens avec cette forme artistique, et plus prononcés que nous ne pourrions le soupçonner à première vue. L'irrévérence et la liberté poétique montrées par le burlesque, de même que l'esprit de ses protagonistes, en décalage permanent avec la réalité, prédisposés aux découvertes les plus disparates, ainsi que le caractère ouvert de sa structure narrative ou dramatique, tous ces facteurs nouent une fraternité de sentiments artistiques qui ne peut passer inaperçue. Cette similitude contribue à mieux comprendre comment et pourquoi certains motifs et péripéties des nouvelles de Felisberto se tissent sur un mode particulier.

En ce sens, la association de l'extravagance et de l'humour, du lyrisme et de l'imagination est ramenée, dans le mode burlesque, à un ordre banal. Le modèle burlesque peut d'abord nous aider à surmonter le conflit de codes correspondant au « réalisme » quand il se voit traversé par une dimension fantaisiste ou débridée, d'après des dispositifs qui semblent émerger du réel en soi, de ses bagatelles et de sa trivialité.

C'est un mécanisme qui s'éclaire à nos yeux : l'irréel et l'étrange émergent en effet de l'action ou de la présence quotidiennes ; ils émergent *dans* les choses et *travers* elles. Les choses, dans le registre burlesque, laissent passer l'imagination en elles, que nous appelions cela poésie, absurde, décalage, ou dislocation. Si le monde apparaît sous la menace du chaos, ce chaos ne fait rien d'autre que précipiter et

exalter les jeux dont il portait déjà les germes. Dès lors, il s'agit d'exploiter ce que contient potentiellement la réalité, de nourrir ces germes pour laisser éclore une possibilité créative perçue comme intrinsèque, comme le signale le poète Petr Král :

Le *slapstick* (la farce burlesque par les Américains) fait souvent naître des miracles en vertu de sa seule disponibilité et de son goût désinvolte de la démesure. Loin de ne représenter qu'une limite, pourtant, cet aspect est plutôt un de ses atouts ; il est même un des liens entre les comiques et les avant-gardes poétiques du siècle —en particulier le surréalisme— pour qui, on le sait, la modernité passait aussi par le retour à une « sauvagerie » et à une spontanéité primitives. La grandeur du burlesque, en somme, est d'abord celle des « peintures idiotes » et des « vieux opéras, refrains nains » célébrés déjà par Rimbaud...¹⁶²

Les similitudes avec le burlesque, les personnages et leur dynamique actancielle (en particulier à partir des années 1940 dans la littérature de Felisberto) se présentent, tout d'abord, à l'échelle de l'inventivité, grâce au travail particulier sur des éléments inattendus et ridicules, sur les éléments les plus méprisés ou triviaux de la réalité. Il s'agit d'un art qui ouvre largement le champ des possibles à l'imagination et l'humour à travers des découvertes absurdes, délirantes et fantaisistes, sur les situations les plus connues de tous, les plus simples et les moins « nobles ».

Par conséquent, il nous intéresse d'observer les consonances entre des tempéraments qui s'approprient les formes de vies courantes, et les travaillent dans une sphère fictive de démesure. Ainsi, le burlesque —que nous considérerons davantage comme un registre ou un modèle plutôt que comme un genre— nous aide à éclairer la forme particulière dans laquelle se déploie ce qui est « étrange », incongru, ou insensé au cœur même du réel.

Le mécanisme de l'écriture hernandienne trouve également la manière de tourner en dérision les barrières d'opposition entre ce qui serait crédible et ce qui

¹⁶² Petr Král est le spécialiste du burlesque le plus reconnu, et son ouvrage *Le burlesque ou morale de la tarte à la crème*, que nous citons ici, constitue l'étude essentielle dans la matière (Paris, Stock, 1984, p. 14).

serait irréel, laissant un espace à la loufoquerie, au désordre chaotique, à une dynamique déchaînée et un peu délirante qui prendrait son impulsion dans une réalité purement courante. Mais, comme nous l'avons déjà mentionné, la clé se trouve dans le fait que cette dimension étrange ne fait qu'exalter la puissance créative que la vie quotidienne et familière possède en elle-même. Le secret réside dans la méthode ingénieuse du genre, qui procède de son propre ancrage dans l'expérience ordinaire de n'importe qui. Ainsi le concevaient les avant-gardistes de l'époque, qui ont célébré les découvertes surprenantes de ce cinéma, tel que l'explique Emmanuel Dreux :

La fascination des surréalistes par le cinéma burlesque —comme pour d'autres catégories du cinéma populaire comme le *serial*— vient de ce que la « neuve poésie » y émane justement du prosaïsme d'un corps ou d'une silhouette, du concret d'un objet, de la banalité même d'un décor. Les disconvenances de toutes sortes, les images les plus insolites, les rencontres les plus fortuites vues par les surréalistes dans les films burlesques ne se départent jamais du vérisme de l'image photographique, pour faire naître le merveilleux du réel lui-même, et l'inattendu dans le quotidien, « l'étrangeté en pleine familiarité », pour reprendre une expression de Petr Král.¹⁶³

Même s'il ne s'agit évidemment pas de réduire la littérature hernandienne à cette comparaison avec un genre extérieur (et également hétérogène en tant que langage artistique), nous visons à nous rapprocher de cette écriture à travers des thèmes et des motifs qui s'avèrent plus facilement accessibles —du moins en tant que système— dans le registre burlesque. Rappelons ici que nous traitons d'affinités qui ne concernent qu'une partie de la construction du récit, c'est-à-dire, certains éléments spécifiques que nous mentionnons ici comme anecdotiques. Notons que si le programme hernandien supposait une phobie à l'égard du thème, du contenu comme support et but de l'art, au point de refuser presque toute anecdote, les péripéties du modèle burlesque, parce qu'elles sont absurdes, et que leurs

¹⁶³ E. Dreux, *op. cit.*, p. 43.

mécanismes créatifs se fondent sur un élan ludique, permettent néanmoins de dépasser ce que l'on rejette et de retrouver ainsi le monde du réel par un chemin festif.

Par ailleurs, ces similitudes ne constituent pas autre chose qu'un « air de famille », une contiguïté inachevée ou imparfaite, mais extrêmement illustrative pour le propos qui nous occupe. À travers elles, nous voulons mettre en lumière des dispositifs et des matériaux fictionnels, mais surtout une conception du monde qui s'avèrera révélatrice des fondements esthétiques à l'œuvre chez Felisberto.

De cette façon, le burlesque n'est pas un choix hasardeux en tant qu'élément de contiguïté ; sans s'inscrire dans une lecture historique restreinte, ni le penser comme une influence linéaire, nous ne trouvons pas anodin que le *slapstick* ait participé à l'atmosphère de l'époque où Felisberto a amorcé son œuvre (et a commencé à jouer du piano dans les cinémas). Si nous avons écarté l'excès d'intérêt biographique au fondement de notre lecture critique, il nous a en revanche intéressé de situer historiquement notre objet, et de relier la totalité de l'œuvre aux préoccupations de ses *beginnings* innovants et en rupture. En ce sens, nous insérons ici et à dessein un art populaire qui a développé, d'une façon extrêmement fraîche et désinvolte, nombre des principes que la littérature d'avant-garde a déployés à d'autres échelles, dans d'autres espaces et circulations culturelles, par le biais d'autres types de production. Le faisceau d'associations opératoires que nous procure cette forme artistique est riche, même si elle a été peu étudiée et semble presque naturalisée dans notre imaginaire culturel moderne et dans notre éducation esthétique générale. Nous avons oublié de penser le burlesque comme un véritable courant artistique qui a entièrement appartenu à son époque et qui a sans doute constitué une de ses nouveautés réussies : il est même l'un des fils les plus irrévérencieux, cannibales et anarchiques de la modernité. Cependant, il ne nous intéresse pas non plus ici, dans notre lecture de Felisberto, de retomber dans des explications qui laisseraient un arrière-goût de rapport d'influences, de relations causales et linéaires, qui n'entrent pas dans l'esprit de notre démonstration. En réalité, nous percevons simplement que les prédilections du modèle anecdotique de Felisberto et celles des auteurs burlesques associent des mondes qui ont des

sentiments internes propres, capables de s'interpénétrer spontanément. Ils montrent des attitudes et des regards en commun, et l'idée esthétique qui esquivé, par dessus tout, la valeur morale du sérieux et du prestige.

Il s'agirait davantage d'une coïncidence heureuse que d'un cas direct d'appropriation ; à nos yeux, il est plutôt question d'un jeu de miroirs par lequel les similitudes se reconnaissent. Felisberto déploie ce qui lui est propre, et il ne fait pas de doute que les codes de la littérature diffèrent fortement de ceux du cinéma¹⁶⁴. Bien qu'il ne s'agisse pas de transposer des procédés de l'un à l'autre, il est toutefois possible que certains mécanismes du cinéma burlesque aient pu inspirer ou stimuler des mécanismes secondaires de l'écriture hernandienne (et pas forcément de mécanismes d'ordre proprement visuel) ; l'affinité concerne plusieurs dimensions de l'écriture.

Nous pensons à un exemple plutôt évident, celui qui constitue le schéma de la quasi totalité des récits de *Nadie encendía las lámparas* et, en général, de toutes les histoires qui tournent autour d'un personnage insolite : nous faisons référence à un certain type d'*imbroglio* picaresque que vit un narrateur-personnage tandis qu'il est plongé dans des ambiances étranges ou farfelues, avec lesquelles il entretient une relation d'exploration décalée, que la narration exploite intensément. Nous pouvons même penser aux détails les plus banals, comme le motif des femmes gigantesques ou grosses que nous avons en partie déjà traité (telles qu'Ursula, la femme-vache de la nouvelle qui porte son nom, la protagoniste de « La casa inundada », et Muñeca dans « El comedor oscuro »), motif qui apparaît avec récurrence dans le burlesque cinématographique, à travers les matrones que le héros trouve désirables ou dangereuses¹⁶⁵. En revanche, nous déformerions le problème si nous prétendions réduire l'affinité à une série de thèmes ou de motifs, ou à une forme d'intertextualité absorbante ou parasitaire. Au cœur de la dimension que nous voulons étudier, il se

¹⁶⁴ Même si là n'est pas notre propos, il n'en demeure pas moins que Felisberto a su développer l'aspect visuel de sa littérature, et qu'il a été profondément conscient de ce que le langage cinématographique pouvait apporter à son œuvre. À ce sujet, cf. E. Pérez de Medina, « Un diálogo implícito entre la literatura y el cine en los relatos de *Nadie encendía las lámparas* », *Para leer Felisberto Hernández*, Buenos Aires, Cátedra de Literatura Latinoamericana II, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, 2000, p. 21-31.

¹⁶⁵ Pour un développement spécifique sur ce point, se référer à Petr Král, *op. cit.* p. 147.

trouve que la vision esthétique de Felisberto, son sens de l'auteur et de la création, nombre de ses matières et de ses recherches avoisinent les mécanismes burlesques et l'orientation de ce type artistique dans sa forme globale. Il s'agit d'une fraternité implicite, d'une imagination semblable, d'une préoccupation (et d'une « insouciance », sans aucun doute) pour certains matériaux et fonctionnements, et notamment pour le sens du divertissement et de l'humour, pour un certain goût de ce qui est corporel, basique, pour la matière « basse ». De la même façon, si nous avons réfléchi au personnage du fou, il convient de réfléchir également au narrateur inadapté qui est une de ses figures les plus caractéristiques. La subjectivité qui s'exhibe dans les deux cas, comme nous le verrons plus tard, se rapproche autant du narcissisme du comédien qui cherche à séduire et à être admiré, à exprimer une singularité fascinante, à se faire remarquer, que de l'inévitable antihéros ou l'artiste pauvre. Ces deux aspects semblent constituer, en filigrane ou en surface, la structure essentielle de ce même ego.

Fondé sur l'esprit du jeu et de l'improvisation, le registre burlesque sera utilisé ainsi comme un révélateur de structures et de dispositifs, mais conçu et perçu comme un véritable « courant de pensée¹⁶⁶ » : c'est-à-dire, comme un genre artistique unique au sein duquel, bien qu'il y ait eu des auteurs singuliers, tous les créateurs ont participé dans une large mesure à une tonalité commune. Cet art implique un regard original sur la réalité et constitue un système esthétique pleinement abouti. Afin d'éviter de retomber dans le pur recensement d'influences, nous préférons le concevoir comme forme de pensée, une vision. Pour cette raison, il conviendrait alors de penser à un *registre* ou à un *modèle* burlesque, afin de pouvoir objectiver par là un répertoire de mécanismes, d'éléments, de fonctionnements. En

¹⁶⁶ Définition propre à Peter Král : « Même chez les classiques du genre, le rituel burlesque n'a pas complètement perdu son caractère collectif. Tout au long de son histoire, le *slapstick* a également continué à *fonctionner comme une école* —voire un *courant de pensée*— puisant sa vitalité dans un fond commun, dans une expérience et une vision du monde appartenant à tous et à personne et que la subjectivité des uns et des autres ne fait qu'enrichir de nouvelles nuances » (*ibid.*, p. 25, nous soulignons). Ainsi qu'on peut le voir, l'idée d'un courant est pertinente car empiriquement, le burlesque peut être considéré comme une variante artistique ou un genre collectif, et l'esprit de groupe a été essentiel dans sa formation. Mais cette idée est particulièrement avérée par le fait que dans le burlesque, la singularité des personnalités individuelles ne parvient pas à effacer l'appartenance à un esprit commun, que l'on peut clairement reconnaître. C'est ce dernier aspect qui nous intéresse.

ce sens, l'examen de l'imagination hernandienne est pour nous essentiel : ce n'est pas que nous nous employions à une simple déambulation descriptive au travers des éléments les plus rebattus, et des anecdotes qui apparaissent dans les nouvelles ; nous cherchons à les interpréter comme une expression qui serait le résultat d'une attitude créatrice, très consciente des enjeux esthétiques qu'elle formule.

Dans ces conditions, il s'agira dès lors de parler de *système* burlesque, *modèle* burlesque, *registre* ou *esprit* burlesques plutôt que de genre : il est question de chercher des procédés analogues qui pourraient facilement être rapprochés. De nombreuses affinités peuvent être repérées entre ces deux mondes fictionnels. Mais nous nous appuyerons sur l'observation d'un système, d'un esprit, d'un modèle ou d'un registre, en vue de définir l'imagination narrative de Felisberto. De fait, nous voudrions aborder un type d'invention particulière, un mode de construction de la fiction selon certains motifs, préférences, et nécessités.

De cette façon, nous espérons, en répertoriant les affinités qui circulent entre une forme et une autre, faire apparaître plus clairement les sources et les dispositifs de l'imagination narrative de Felisberto. Et ce, sans oublier bien sûr que cette imagination est non seulement extrêmement vive, mais aussi originale ; une certaine coïncidence d'intérêts avec d'autres formes artistiques ne lui enlèvent rien de sa valeur. Néanmoins, parcourir l'univers burlesque nous aidera à démonter une série de procédés ainsi qu'à explorer les sentiments de base qui favorisent la sélection des matières de cette fiction.

6.1. *Le cœur de l'incongru*

Si nous avons signalé qu'il existe des similitudes entre le registre burlesque et certains aspects du récit hernandien, il nous faut maintenant relever ces ressemblances et préciser en quoi elles consistent. Outre une tendance commune à transgresser la dichotomie entre réalité et fantaisie, au cœur de leur rencontre il existe une saturation créative qui, sous des formes variées, ont trait à ce qui est imprévu et à ce qui est incongru. En général, nous pouvons dire du modèle

burlesque qu'il semble s'ancrer particulièrement dans une dimension de dysfonctionnement festif. L'erreur, les gaucheries, les décalages et l'équivoque, la discordance, la juxtaposition de choses dissemblables, se combinent pour donner le ton à une forme particulière. En premier lieu, il y a une caractéristique qui s'avère capitale : dans son registre, la narration garde une affinité avec l'imprévisible, ce qui zigzague par rapport à la linéarité du récit, de l'histoire. Le *gag*, ce qui en constituerait l'unité et l'axe de sens du burlesque, forme en soi une dislocation et une errance jubilatoire. « L'erreur » vers laquelle tend à chaque instant ce modèle permet en outre une exploitation maximale de la réalité : personnages, objets, situations, tout s'entasse en exaltant le monde du concret. En ce sens, la matérialité de la méthode burlesque est extrême : elle fait intervenir dans son jeu tout ce qui entre en scène ; la moindre petite chose, par exemple, peut devenir prétexte à ce mécanisme. De plus, la disponibilité avec laquelle elle traite la matière diverse qu'elle trouve sur son chemin s'unit à un sentiment débordant d'invention.

La logique hernandienne de la narration imprévue et centrée sur ce qui s'impose peu à peu au sujet, selon une ligne fluide, et l'intérêt profond pour les choses les plus tangibles, participe d'un esprit proche de celui que nous venons de décrire. La manière nomade du récit constitue un mode d'expérimenter la réalité : si chez les auteurs burlesques, il est possible d'admirer « leur lyrisme, cette disponibilité face à tout ce qui les entoure¹⁶⁷ », la définition semble fonctionner également pour la forme de narrer propre à Felisberto.

En ce sens, une parenté de nature antinarrative, digressive et multiplicatrice lie l'esprit de l'écriture hernandienne à la matrice burlesque, mais aussi le goût des choses concrètes imprégnées par un excédent imaginaire¹⁶⁸. Et, dans les deux cas, nous pouvons ajouter que la surcharge, le *potlach*, la profusion, fonctionnent comme

¹⁶⁷ P. Král, *op. cit.*, p. 75.

¹⁶⁸ Dans le burlesque, il est possible de dire que toute déviance par rapport au réalisme a son origine dans le potentiel suggestif de la réalité elle-même, traversée par un geste de démesure. Comme le signale Peter Král : « Le slapstick ne cesse de prendre une tournure onirique rien qu'à cause de son goût de la surenchère : du fait qu'il tire un effet maximal des situations les plus anodines, en poussant vers leurs extrêmes conséquences leur moindre possibilité cachée. » (*ibid.*, p. 291). Si chez Felisberto, seuls certains éléments fragmentaires déclenchent « l'excès », le principe de se jeter au cœur du potentiel inventif porté par une situation ou par un personnage est similaire.

des aspects libérateurs de capacités imaginatives, comme une réinscription carnavalesque ou lyrique dans toute l'épaisseur du quotidien. Le débordement fantaisiste et le dépassement de la logique en faveur de ce qui « exorbité » (comme ces yeux qui sortent des orbites d'Elnene, véritable métaphore d'un principe constructif), de ce qui est hyperbolique, servent aussi à favoriser une libération des facultés qui nous aident à éluder, à travers l'excès, un certain frein rationnel, répressif — nous pourrions dire, « paternel ». L'art burlesque nous intéresse donc dans la mesure où c'est un art du concret qui met en scène les pulsions psychologiques élémentaires, et parce qu'il utilise l'outrance dans le seul but de rendre plus évidents les potentiels de la réalité ordinaire. En outre, il met l'invention artistique au service d'un désordre qui, par sa démesure même, nous paraît libérateur ou « rédempteur¹⁶⁹».

Ainsi, hormis cette oscillation singulière entre réalisme et irréalisme tant dans le registre burlesque que dans la littérature hernandienne, un autre trait partagé est celui de l'intense matérialité avec laquelle se construisent ces écritures : le burlesque au cinéma est un art qui se caractérise par un traitement surabondant de tout ce qui relève de la matière, et par la place prépondérante qu'il octroie aux objets d'usage le plus courant. Par ailleurs, l'accumulation d'éléments hétérogènes apporte des trouvailles qui lui sont originales : exaltation de l'objet, de l'animal, de la dimension physique et du geste corporel ; et puis, en particulier, la contagion désinvolte de tous ces ordres et classifications¹⁷⁰. Chez Felisberto, l'absence de séparation stricte entre l'objet et l'humain, ou entre l'humain et l'animal, est visible dès les premières fictions ; les images des uns et des autres sont mises côte à côte

¹⁶⁹ Expression reprise de l'ouvrage de Petr Král, de sa section « Le chaos rédempteur » (*op. cit.*, p. 188-193).

¹⁷⁰ « Pour mieux nous faire éprouver les choses du monde, les comiques ne se bornent pas à les accumuler ; dans la rage qu'ils mettent à en explorer le concret — dans leurs gestes mêmes ou par l'intermédiaire des gags —, ils tendent aussi à les ressembler et à les relier entre elles selon des rapports inconnus avant eux. À leurs sens innés de la “rencontre fortuite” s'ajoute également ici un goût irréprouvable et maniaque du frottement et du frôlement, de l'accolade et de l'étreinte compromettantes. (...) Ils ne forment pas seulement ainsi d'étonnantes images ; ils s'affrontent aussi, et d'abord, dans des véritables carambolages et accouplements dont l'effet est encore, pour commencer, de leur donner une nouvelle densité : de nous faire ressentir avec plus de force leur matérialité et leurs qualités sensibles. » (*ibid.*, p. 179)

pour créer des associations suggestives. Ainsi, la dimension animale éclaire celle de l'humain et inversement ; de même avec les objets et les personnes, dans la mesure où ils peuvent se refléter mutuellement et devenir consubstantiels.

En ce sens, l'esprit burlesque souligne le fait que le monde de la matière puisse se concevoir comme un tout : tout est matière et la matière est une. D'où le goût pour le désordre ou la confusion et l'apparition de ce qui est hétérogène dans un contexte incohérent (un âne qui entre subitement dans une fête, une épicerie au milieu d'une forêt vierge¹⁷¹). Si cette charge excessive et insensée n'est pas si marquée dans le cas que nous étudions (l'effet désopilant que cherche à produire la scène burlesque se trouve rarement chez Felisberto, son humour s'exerçant davantage en sourdine), elle constitue néanmoins l'exemple d'un penchant pour la fusion qui exalte une absence de barrières logiques et morales ; nous étudierons ce point plus tard lorsque nous montrerons en détail les formes de « l'anti-psychologie » hernandienne. Mais l'aspect qui nous intéresse avant tout, hormis l'accent mis sur la dimension physique, a trait à l'absence de frontières et de régularité, de distinctions et d'organisation.

La confusion et la similitude entre les ordres de la matière soulignent alors le règne terrestre dans lequel tout se trouve. Les classifications et les hiérarchies sont l'œuvre de l'intellect et l'homme est aussi une « chose » parmi les choses, un objet qui occupe son lieu et son espace, un animal dans le règne animal. D'un autre côté, l'intérêt pour la matière corporelle transgresse aussi des normes implicites de correction et de solennité dans l'art, généralement véhiculées par les thèmes « importants » ou par les tons acceptables et intéressants. Le registre burlesque se caractérise avec insolence par un jeu sciemment développé avec ce qui pourrait être considéré comme manquant de raffinement voire grossier (comme la malice et les allusions sexuelles, ou l'engouement pour les « mauvaises mœurs » qui revêt une certaine frénésie ou une jouissance évidente), question que nous avons abordée lorsque nous parlions des personnages, et que nous développerons de façon plus précise.

¹⁷¹ Exemples de films burlesques tirés de l'ouvrage de Petr Král, *op. cit.*, p. 134.

En ce sens, il est important de signaler que le choix d'un caractère populaire et peu élevé dans l'expression esthétique apporte sans doute un bénéfice en matière de libertés¹⁷². Rien n'est alors au service d'une lecture « supérieure », bien au contraire, le récit fait appel aux émotions partagées par tous, ainsi qu'à la dimension matérialiste : dans les anecdotes, tous les éléments s'attachent presque toujours à la pure survie et à l'obtention de quelque plaisir. Or ce sont là des questions que l'art évite le plus souvent et délibérément, au nom de la distinction et de la richesse culturelles ou de la représentation des émotions profondes ou sublimes.

Le système de l'imagination burlesque transfigure ce qu'il y a de plus ordinaire dans l'expérience quotidienne : il le métamorphose en rire et en surprise, et sait extraire le potentiel véritable de la matière la plus ordinaire. Outre son attachement pour les formes considérées comme « inférieures » et son ancrage dans le monde physique, toujours chaotique et débridé, il implique une inventivité déchaînée. Faire apparaître « le concret en délire » (la formule est de Petr Král), c'est une façon de s'installer dans la réalité ; il s'agit de montrer un contexte ordinaire, mais doté de traits résolument délirants. En tant qu'art, il ne s'éloigne pas de la vie de tous les jours mais il se rapproche de la logique des rêves, avec « une ivresse de l'imagination » qui lui est propre, face à d'autres modalités du comique. Sa liberté pour franchir les barrières donne lieu aux « plus folles imaginations de tous genres¹⁷³ ».

En d'autres termes, la matrice, ou l'esprit burlesque, nous aide à repérer de nombreux mécanismes de la fiction hernandienne, qui ont trait à l'insertion des aspects anecdotiques initialement « refoulés » : d'abord, l'appropriation de figures frappées de folie, risibles ou farfelues en guise de personnages ; l'erreur face au monde social ; le mouvement qui porte vers le monde concret et physique, selon une prédisposition à fondre ou à mêler les ordres humain-animal-objectal. On peut y

¹⁷² À ce sujet, nous suivons les idées exprimées par Mikhaïl Bakhtine dans *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen-Âge et sous la Renaissance* (1965) ; cf. « Introduction : Posons le problème » (Paris, Gallimard, 1982, voir en particulier, p. 9-21).

¹⁷³ T. Gautier, *Les grotesques*, Paris, Michel Lévy frères, 1856, p. 354-355, repris par Dreux, *op. cit.*, p. 19.

ajouter une tendance à créer une psychologie fondée plus sur le corps et l'expression externe ou comportementale —parfois purement « motrice »— que sur l'aspect mental. Cette psychologie s'ancre souvent dans le défaut corporel ou la caractéristique qui ressort de façon grotesque (trop grand de taille ou trop petit... un nez trop large, une barbe plus imposante que le visage qui l'arbore). Des traits qui nous font descendre de l'esprit vers l'apparence extérieure, dans une réappropriation artistique de l'existence corporelle et des émotions primaires du sujet.

Une autre attitude fondamentale est celle de la moquerie face au sérieux, au faste, à la solennité, et, à l'inverse, un accent sur les choses minimes, insignifiantes, l'écriture de la vie quotidienne. Enfin, l'exclusion du caractère tragique et philosophique (quoiqu'il puisse être abordé ou évoqué par d'autres voies, comme nous le verrons plus tard) afin de se centrer sur les petits drames et les péripéties maladroites, qui fondent la véritable épaisseur des histoires.

Un point commun essentiel, qui éclaire le style fictionnel de Felisberto, réside dans la déclinaison, selon des voies diverses, d'un intérêt généralisé pour ce qui est déviant, non conventionnel, ce qui relève de l'échec et de l'incongru. En ce sens, l'une des caractéristiques singulières du registre burlesque est le besoin de créer la trouvaille, la drôle d'idée (poétique ou comique) comme une méthode esthétique. Dans le monde burlesque, le chaos, le désordre, constituent la véritable nature de la vie. Par ailleurs, il devient nécessaire (et clairement inévitable, car c'est au fondement du monde) que tout ce qui est susceptible de mal finir finisse mal en effet. Le chaos est ainsi artistiquement productif : tout ce qui est incorrect, inconvenant et mal résolu, est un présupposé fondateur de la réalité et devient le combustible qui alimente l'œuvre.

6.2. La fantaisie dans l'erreur

Le registre burlesque trouve sa beauté dans l'exaltation systématique de l'erreur, dans la multiplication des disjonctions, des fautes et de l'inadéquation. Il est possible, à partir d'une méthodologie extraordinaire, de capturer la « rencontre

fortuite » entre éléments hétérogènes, trésor qui fut promulgué base de tout l'art moderne. N'est-ce pas ainsi que, de façon suprême —car indirecte et modeste—, le burlesque arrive à faire la fusion de l'art et de la vie, ce désir des avant-gardistes les plus conséquents ?

Selon la modalité burlesque, la faille se pose en idéologie esthétique, en mode d'interprétation de la réalité. Ce registre privilège l'action malheureuse ainsi que diverses formes de *lapsus*, de discordances, en particulier le décalage entre la volonté et la réalité ou entre le savoir et la réalité. Art du désajustement et de l'incongruité, il s'agit là d'exploiter ce qui échoue et d'en faire une œuvre d'art.

Nous nous rappelons tous de cette façon qu'a le burlesque d'accumuler les défauts au point d'en arriver à une grande catastrophe libératrice ; le progrès absolu de l'action inefficace constitue la véritable efficacité de son système humoristique et de sa qualité poétique. Art du paradoxe excessif, plus le pire est de mise, mieux c'est.

On trouve un noyau analogue dans l'écriture hernandienne, avec des dispositifs qui recouvrent des variantes diverses. Certaines d'entre elles ont un profil assez élémentaire : elles relèvent d'un acte mal exécuté, continement frustré, ou dont la résolution étrange ne fait qu'amplifier la difficulté initiale et propager le ridicule. La forme la plus classique parmi les outils créatifs qui donnent lieu à ces trouvailles comiques est ainsi celle de l'action entravée par des obstacles à répétition, quintessence de ce que l'on nomme « gag » dans le burlesque.

La progression de l'équivoque, la somme ou multiplication des échecs dans les nouvelles de Felisberto apparaissent parfois dans le but de provoquer un effet légèrement comique. Observons que le narrateur oral de « Nadie encendía las lámparas » semble très bien connaître ce mécanisme, et en tirer un profit naturel dans ses récits afin d'attirer l'attention de son public :

A mí me daba pereza tener que comprender de nuevo aquel cuento y transmitir su significado; pero a veces las palabras solas y la costumbre de decirlas producían efecto sin que yo interviniera y me sorprendía la risa de los oyentes. (...) Después hice el esfuerzo de recordar el entusiasmo que yo tenía las primeras veces que había leído aquel cuento; en él había una

mujer que todos los días iba a un puente con la esperanza de suicidarse. Pero todos los días le surgían obstáculos. Mis oyentes se rieron cuando en una de las noches alguien le hizo una proposición y la mujer, asustada, se había ido corriendo para su casa. (“Nadie encendía las lámparas”, OC v. 2, p. 53- 54).

Dans ce fragment, précisément, bien que nous n’ayons pas les détails ou la version complète de l’épisode narré, nous pouvons discerner le dispositif d’une matrice burlesque. Nous nous référons à cette façon dont ce qui serait supposément tragique devient comique par l’entremise de l’erreur. Si quelqu’un veut se suicider, et, à chaque tentative, échoue, le résultat devient bien plutôt grotesque ; la situation perd de son caractère dramatique et se retrouve au ras du sol, pour n’être plus que triviale. La charge d’angoisse de l’acte s’estompe, et se transforme en son opposé tandis qu’elle se voit frustrée d’une manière absurde. Plus encore, ce recours à la faille toute-puissante révèle que toute tentative de contrôle par le sujet sera réduite à néant ; que notre force est inopérante ; et que, face à nos attentes, nous deviendrons irrémédiablement des clowns. (N’est-ce pas là, en quelque sorte, un soulagement pour nous ?¹⁷⁴).

De nombreux passages dans les récits semblent se calquer sur ce procédé : l’intensification de la faille déchaîne le divertissement, exhibe le trésor de l’absurde. Par exemple, dans « El balcón », on peut relever ce recours à la multiplication d’actes erronés dans la scène où la poète névrosée et le pianiste tentent de tuer une araignée qui est apparue dans la chambre de ce dernier :

De pronto ella dio un grito como cuando se reventó la cuerda del piano, y yo salté en la cama. En medio del piso había una araña grandísima. En el momento que yo la vi ya no caminaba: había crispado tres de sus patas peludas, como si

¹⁷⁴ En ce sens, l’omniprésence de l’erreur dans le burlesque possède un pouvoir inégalable pour éroder la certitude et l’ambition humaines, ce qui constitue une de ses découvertes psychologiques les plus précieuses : « ...en faisant subitement s’écrouler, en un éclat de rire, l’édifice pompeux de tous les prétendus devoirs que l’homme ne cesse de s’infliger, de tous ses prétentieux projets auxquels il est le premier à barrer tous les jours la route de mille étrons, les comiques nous communiquent une euphorie et une liberté que ne peut nous donner que la lucidité » (P. Král, *op. cit.*, p. 124).

fuera a saltar. Después yo le tiré los zapatos sin poder acertarle. Me levanté, pero ella me dijo que no me acercara, que esa araña saltaba. Yo tomé la lámpara, fui dando la vuelta a la habitación cerca de las paredes hasta llegar al lavatorio, y desde allí le tiré con el jabón, con la tapa de la jabonera, con el cepillo, y sólo acerté cuando le tiré con la jabonera. La araña arrolló sus patas y quedó hecha un pequeño ovillo de lana oscura. (...) Después que ella se fue, reventé la araña con el taco del zapato y me acosté sin apagar la luz. Cuando estaba por dormirme, arrollé sin querer los dedos de los pies; esto me hizo pensar en la araña que estaba ahí, y volví a dar un salto. (“El balcón”, OC v. 2, p. 72)

Dans cet exemple, hormis la facilité avec laquelle nous pourrions assimiler cette scène de la nouvelle à une scène de cinéma muet, l’effet comique provient de la succession ridicule des objets avec lesquels les personnages tentent de tuer l’araignée : « yo le tiré los zapatos sin poder acertarle... le tiré con el jabón, con la tapa de la jabonera, con el cepillo, y sólo acerté cuando le tiré con la jabonera¹⁷⁵ ».

Nous trouvons une autre modalité du *gag* dans l’erreur par *disruption subite* ; à la différence de l’erreur par répétition ou intensification, il s’agit ici d’une équivoque particulièrement voyante, d’une incongruité flagrante. Dans la nouvelle « La mujer parecida a mí » (*Nadie encendía las lámparas*), nous voyons comment une action déplacée, hors contexte, déclenche une situation tout à fait théâtrale. C’est le cas du cheval-protagoniste (et narrateur) qui, après s’être rebellé contre son maître et échappé dans l’obscurité de la nuit, pénètre malgré lui dans l’école d’un petit village :

Empecé a comer algunos pastos alrededor de las primeras casas. Yo era una cosa fácil de descubrir porque mi piel tenía grandes manchas blancas y negras; pero ahora la noche estaba avanzada y no había nadie levantado. A cada momento yo resoplaba y levantaba polvo; yo no lo veía, pero me llegaba a los ojos. Entré a una calle dura donde había un portón grande. Apenas crucé el portón vi manchas blancas que se movían en la oscuridad. Eran guardapolvos de niños. Me espantaron y yo subí una escalerita de pocos escalones. Entonces me espantaron otros que había arriba. Yo hice sonar mis cascos en un piso de madera y de pronto salí en una salita iluminada que daba a un público. Hubo

¹⁷⁵ *Ibid.*

una explosión de gritos y de risas. Los niños vestidos de largo que había en la salita salieron corriendo; y del público ensordecedor, donde también había muchos niños, sobresalían voces que decían: “Un caballo, un caballo...” Y un niño que tenía las orejas como si se las hubiera doblado encajándose un sombrero grande, gritaba: “Es el tubiano de los Méndez.” (OC v. 2, p. 114)

À l'irruption inopinée du cheval dans l'école s'ajoute le spectacle que l'animal produit involontairement par d'autres actions imprévues et décalées. Ainsi, subitement, il parvient à passer pour un acteur supplémentaire de la représentation. Ce qui suscite le rire dans ce *gag poétique* provient du choc entre la spontanéité du cheval et l'effet produit par ses gestes si curieusement appropriés à la situation, comme si tout avait été planifié en vue de faire rire le public :

Por fin apareció, en el escenario, la maestra. Ella también se reía; pero pidió silencio, dijo que faltaba poco para el fin de la pieza y empezó a explicar cómo terminaba. Pero fue interrumpida de nuevo. Yo estaba muy cansado, me eché en la alfombra y el público volvió a aplaudirme y a desbordarse. Se dio por terminada la función y algunos subieron al escenario. Una niña como de tres años se le escapó a la madre, vino hacia mí y puso su mano, abierta como una estrellita, en mi lomo húmedo de sudor. Cuando la madre se la llevó, ella levantaba la manita abierta y decía: “Mamita, el caballo está mojado.” (*ibid.*, p. 114-115)

Nous pouvons remarquer comment une brève scène telle que celle-ci peut contenir une beauté et une intensité lyriques peu communes : l'erreur, le décalage spontané, sont le fondement de l'apparition, de la présence d'un génie créatif au sein de la réalité. Un détail insolite, comme celui du cheval qui s'incorpore involontairement dans la pièce de théâtre des enfants et se met à jouer comme s'il en était un protagoniste, est capable de provoquer « une explosion de cris et de rire ». Dans une seconde d'illusion confuse et magique, la réalité et la fiction semblent s'égaliser, et c'est leur contact qui nous charme. Dans l'oscillation d'un moment, par une qualité purement naturelle, on constate que le meilleur spectacle naît de l'imprévu, qu'il s'agit de celui qui surgit du néant et qui s'ignore dans sa nature de spectacle et de fiction. Nous nous délectons alors davantage de l'erreur que de la

justesse, de la fraîcheur plutôt que du calcul, du *gag* mieux que d'une métaphore laborieuse. Si la poésie éclate dans l'imprévu, c'est une preuve de ce que *la poésie est possible*, bien réelle. C'est en cela que réside la force de la situation, sa merveilleuse maladresse (comme celle de la petite, qui ne perçoit pas comme telle la sueur du cheval tandis qu'elle affirme innocemment que « le cheval est mouillé »).

De cette façon, les scènes où un décor est détruit et dans lequel on incorpore de l'extérieur et par erreur un élément qui lui est étranger, montrent que la réalité peut se déchaîner « en délire ». Dans le jeu entre vérité et fantaisie, où toutes deux perdent leurs frontières, nous voyons que l'équivoque est une excellente ressource artistique.

Dans *Por los tiempos de Clemente Colling*, on voit que ce même mécanisme est à l'oeuvre : c'est le cas de l'irruption calculée du jeune « Felisberto » quand il interrompt le spectacle de récitation de sa sœur, en ouvrant la porte de la salle à manger juste au moment où elle prononce les mots « pasos, abren, se adelantan... ¹⁷⁶ » (« des pas, on ouvre, on avance vers elle »).

Dans un cas différent, celui de « El corazón verde » (*Nadie encendía las lámparas*) —dont le titre fait allusion à une broche ou épingle à cravate que thésaurise le protagoniste— ce qui suscite le rire c'est, une fois de plus, l'effet ridicule qu'introduit la présence d'un animal dans un contexte humain inapproprié. Le narrateur-pianiste, en visite dans un village de province où il doit donner un concert, vit une expérience particulièrement absurde en sortant une nuit :

(...) me vestí de nuevo y fui a ver una película vieja en que unos enamorados se daban besos largos. Era muy feliz y no quería acostarme; fui a un café donde había un ñandú muy manso que vagaba a pasos lentos entre las mesas. Yo estaba distraído mirándolo y dando vuelta entre los dedos al alfiler de corbata cuando el ñandú vino apresuradamente hacia mí, me sacó de un picotón el corazón verde y se lo tragó. Mis ojos miraban con desesperación el alfiler bajando, como un bulto dentro de una media, por el cuello del ñandú; hubiera querido hacerlo correr hacia arriba; pero llegó el mozo

¹⁷⁶ Cf. OC v. 1, p. 150-151.

con el café y me dijo:

— No se preocupe.

— ¡Pero, señor! ¡Si es un viejo recuerdo de familia!

— Escuche, caballero —me decía el mozo levantando la mano como el vigilante que detiene un vehículo— : el ñandú se ha tragado muchas cosas y siempre las ha devuelto. Quédese tranquilo, que mañana o pasado yo le entregaré su alfiler como si nada hubiera ocurrido.

Al otro día vi en los diarios la crónicas de mis conciertos. Pero uno de ellos traía en primera plana un título que decía: “La estadía del pianista depende del ñandú”. Y el artículo estaba lleno de bromas. (“El corazón verde”, OC v. 2, p. 155-156)

Comme nous pouvons le constater, la rupture avec ce qui est prévisible mène à une trouvaille fugace, ancrée dans l’erreur.

Un dispositif analogue mais de l’ordre du délibéré (plutôt que de l’imprévu) apparaît dans un passage de « El comedor oscuro », quand le narrateur décrit l’atmosphère d’un café où il a coutume de jouer la nuit avec un groupe de musique. Dans ce cas, il insiste sur le personnage qui tient le bar, *alma mater* de l’endroit et surnommé « Arañita », qui est un ami du narrateur et le frère de Madame Muñeca. Un long passage fort détaillé s’arrête sur la notoriété de ce personnage et les rituels qu’ont les habitués de l’endroit ; mais sans doute procède-t-il ainsi en vue de préparer l’effet comique qui viendra ensuite, à travers une équivoque très préméditée, celle de faire une farce à Arañita :

Al principio él era muy amigo de nosotros; pero un buen día dejó de saludarnos. En la baranda del palco había muchas bombitas de colores; y él era el encargado de encenderlas cuando empezaba la orquesta. Un día el “violín” descubrió que Arañita las encendía en el preciso instante en que sonaba el primer acorde de la pieza con que nosotros abríamos la sesión. Entonces, pensando en hacerle una broma, una noche hicimos todos al mismo tiempo un solo acorde cualquiera. El estampido del acorde junto con la luz llamó la atención de la gente y algunos aplaudieron. Pero Arañita caminaba rabiosamente detrás del mostrador y parecía próximo a saltar. No nos saludó más; pero mucho tiempo después y cuando yo ya no tocaba en el café, él me vio por la calle, me vino a saludar con

una sonrisa muy franca y volvimos a quedar amigos. (“El comedor oscuro”, OC v. 2, p. 143-144)

En définitive, ces dispositifs mineurs construisent des anecdotes des péripéties à la surface de la nouvelle hernandienne. Dans ces textes qui racontent très peu d'événements, les cas précédents nous montrent à quel point la rupture crée l'anecdote — finalement, *c'est l'anecdote*.

Si nous pouvons entendre d'une façon assez large le mécanisme de l'erreur (il s'agit de profiter de tout ce qui ne convient pas), il faut remarquer que les plaisanteries, les effets de surprise ou les caprices des personnages occupent souvent une place importante dans les trames plutôt faibles de Felisberto. Il semble également facile de voir comment les animaux, comme dans le cas du *ñandú* et du cheval, et parce qu'ils n'appartiennent pas à la culture, à notre sens de la vie, introduisent spontanément, dans plusieurs nouvelles, une faille utile. Mais, au sein de la disjonction créative, l'équivoque enfantine se pose comme une méthode privilégiée, celle des erreurs que commettent les enfants. Dans ce cas, le recours de la fiction à l'espièglerie et à tous les discours ou interprétations « inadéquats » que les enfants tiennent face au monde adulte, en désaccord avec les attentes et les conventions, est assez remarquable.

6.3. L'art d'être maladroit

“Todavía el niño no sabe —y es posible que ya no lo sepa nunca más— que sus imágenes son incompletas e incongruentes; no tiene idea del tiempo y debe haber fundido muchas horas y muchas noches en una sola. Ha confundido movimientos de muchas personas; ha creído encontrar sentimientos parecidos en seres distintos y ha tenido equivocaciones llenas de encanto. (*El caballo perdido*, OC v. 2, p. 35)

Parce que leur perception est inconvenante face au regard adulte, parce qu'ils ne comprennent pas les normes ou parce que leur honnêteté ou ingénuité émotionnelle est intacte, les enfants sont capables des discordances les plus

suggestives, très souvent comiques ou rafraîchissantes et vives. Nous pouvons en voir un exemple dans *Por los tiempos de Clemente Colling*, quand nous observons l'effet qu'ont les menaces moqueuses de la tante Petrona sur la sœur du narrateur :

Cuando mi hermana mayor —la de “Pobre María”— tenía unos nueve años, la retaban porque siempre andaba corriendo y “hecha una chiva”. Petrona le dijo que si corría le saldrían cuernos, como a las chivas. Y esa tarde, que llovía e hicieron tortas fritas, Petrona hizo con masa un gran cuerno frito y se lo llevó. Después, mi hermana caminaba despacio, en puntas de pie y se tocaba la frente. (OC v. 2, p. 153)

Dans le cas de *Por los tiempos...*, c'est l'ingénuité de la petite sœur qui fait rire, et son inquiétude face au châtement des « cornes ». Mais, en même temps, c'est Petrona qui déclenche le *gag* ; elle est adulte mais agit comme une enfant, puisqu'elle profite des faiblesses de chacun pour faire des blagues et se divertir :

Si él [*Colling*] era poco amable con ella [*Petrona*] era porque ella ya le había hecho muchas. Cuando se le invitó almorzar, las primeras veces se le dio vino; pero como nosotros no acostumbábamos a tomarlo diariamente, un buen día no había. Entonces él lo pidió; y nosotros los mandamos buscar. Otra vez que no había y él pidió, Petrona le alcanzó un vaso de agua diciéndole que era vino. Él se lo tomó callado la boca y Petrona empezó con su risa. Otras de las veces que no había, que él lo pidió y que Petrona le alcanzó un vaso de agua, él primero metió el dedo índice en el vaso de agua y después se lo chupó. (*ibid.*, p. 169)

Le recours aux erreurs involontaires, aux espiègeries et aux jeux d'enfants est une méthode qui permet de composer aussi bien des scènes que des fictions entières chez Felisberto. Nous trouvons des cas de ce dernier type dans « Mi primera maestra » (1950) et « La pelota » (1945), par exemple. Dans le premier récit, l'enfant narrateur voudrait vivre sous les jupes de sa maîtresse d'école et parvient à se cacher chez elle sous la table de la salle à manger. Mais peu après éclate un grand tumulte, car le petit essaie d'arriver à son but. Ainsi, l'effet comique est obtenu quand « l'intrus » se découvre lui-même à cause de sa maladresse :

Sin que la maestra me viera, entré en el comedor y me escondí debajo de la mesa. Al ratito ella vino, con los pasos de siempre, pero traía una pollera blanca; se acercó mucho a la mesa y yo, tocando el piso con la cabeza miré hacia arriba y me asomé al interior de su pollera: todo estaba un poco oscuro, pero se aclaraba más cuando ella, para alcanzar alguna cosa que estaría al otro lado de la mesa, apoyaba un pie y levantaba el otro en el aire. (...) Entonces yo me asomé por le lado de afuera de la pollera y vi que tenía la cara tapada con un libro.

Entre nosotros había mucha confianza; si ella me descubría debajo de su pollera, yo le diría que era jugando. Por fin me decidí a entrar. No sé si llegué a tocarle las piernas; ella soltó un grito y al bajar el pie que tenía en el aire, me pisó; también sentí que me apretaba la cabeza. En seguida vi caer todo su cuerpo, oí sonar unos vasos que había en el aparador y alcancé a ver un pedazo blanco de la pierna de ella. Cuando se levantó estaba muy enojada y creí que me pegaría; pero de pronto se echó a reír: quería hablarme y no podía; dio vuelta la cabeza, fue hasta el zaguán y miró para la cocina: la madre estaba lavando los platos y no había oído nada. (« Mi primera maestra », OC vol. 1, 118-119)

Dans de nombreuses nouvelles, depuis les débuts, le point de vue de l'enfant n'est pas seulement utilisé comme une métaphore de la perspective de l'auteur (comme dans « La cara de Ana »), et en tant qu'emblème d'un regard singulier ; il fonctionne aussi comme un élément qui déploie un effet comique. On le voit dans un passage de cette même histoire, lorsque sont décrits les jeux du narrateur avec Ana :

(...) estábamos jugando en un terreno baldío; aproveché que ella estaba de espaldas y con un palo inmenso le pegué despacito en la cabeza; ella se quejó sin darse vuelta, pero cuando se dio vuelta y vio el palo con que le había pegado se echó a llorar: entonces me reí yo. (OC v. 1, p. 56)

Nous verrons de même que ce système d'erreurs précieuses pour le récit ne se produit pas seulement dans le domaine de l'action, mais également dans celui du

discours. Si nous avons affirmé plus tôt que Felisberto exploitait les lieux communs et les accents les plus parlés du Rio de la Plata d'une façon créative, il convient d'observer que dans ses textes, il introduit l'humour en recourant à des inconvenances linguistiques insolites, en particulier celles du langage des enfants. Des traits d'esprit qui deviennent d'authentiques *gags* verbaux. Par exemple, dans « La mujer parecida a mí » (*Nadie encendía las lámparas*), le petit Alejandro discute avec un autre garçon à propos du nom qu'il convient de donner au cheval de la pièce du théâtre :

A los pocos días nos encontramos con un negrito y Alejandro le preguntó:

— ¿Qué nombre le pondremos al caballo?

El negrito hacía esfuerzo por recordar algo. Al fin dijo:

— ¿Cómo nos decía la maestra que había que decir cuando una cosa era linda?

— Ah, ya sé —dijo Alejandro—, « ajetivo ».

(« La mujer parecida a mí », *Nadie encendía las lámparas*, OC v. 2, p. 120)

Dans cette somme d'erreurs, le fait le plus curieux vient de ce que la maîtresse vacille également, et finit par tomber dans la logique du comique, déclenchée par l'innocence enfantine :

A la noche Alejandro estaba sentado en el banquito, cerca de mí, tocando la armónica, y vino la maestra.

— Alejandro, vete para tu casa que te estarán esperando.

— Señorita: ¿sabe qué nombre le pusimos al tubiano? « Ajetivo ».

— En primer lugar, se dice « adjetivo » ; y en segundo lugar, adjetivo no es nombre; es... adjetivo —dijo la maestra después de un momento de vacilación. (*ibid.*)

Ce recours est à l'œuvre notamment dans les fictions où la trame autobiographique et le souvenir de la vie enfantine ou adolescente constituent l'axe

principal, comme nous pouvons le constater dans *Tierras de la memoria* :

Una noche, después de haber hecho los deberes, leí un libro en que un Bandolero iba por un camino de abedules. Yo no sabía qué eran abedules pero suponía que fueran plantas. Había dejado de leer porque tenía mucho sueño, pero iba para la cama con la palabra *abedules* en los labios. (...) yo le hubiera puesto el nombre de abedules a las caricias que dieran a un brazo blanco: *abe* sería la parte abultada del brazo blanco y *dules* serían los dedos que las acariciaban. Entonces prendí la luz, saqué de la cartera el cuaderno y el lápiz y escribí: «Yo quiero *hacerle abedules* a mi maestra». Después saqué la goma, borré y apagué la luz. (*Tierras de la memoria*, OC v. 3, p. 18-19, souligné par l'auteur)

Mais l'épisode du « mauvais usage » linguistique ne s'achève pas ici ; le jour suivant, la maîtresse tentera par hasard de déchiffrer la phrase énigmatique des « *abedules* ». L'effet comique se voit intensifié car le lecteur connaît ce que la destinataire de la pensée ignore encore :

Al otro día la maestra arrugaba las cejas sobre algo que yo había escrito; y era porque la frase que yo había compuesto la noche anterior no estaba bien borrada; entonces ella leía al mismo tiempo que preguntaba: « ¿Yo quiero hacerle qué a mi maestra? ». Luchó un rato para sacarme la palabra abedules; pero cuando quiso saber por qué la había puesto me empaqué y ella tuvo que desistir. Entonces dijo : « ¡Qué niño más raro éste! » (OC v. 3, p. 19)

S'il semble facile, dans le cas des enfants, de faire un usage créatif des inconvenances dans le discours, les récits exploitent aussi un autre type d'erreur très proche, notamment les façons de parler très personnelles. Nous en trouvons un exemple saillant dans les extravagances de la prononciation non native de Colling, de même que dans les fantastiques erreurs de la population locale lorsqu'il s'agit de prononcer son nom étranger :

Entonces él contaba: recién en la peluquería uno leía un anuncio del domingo —el domingo próximo él tocaría el órgano en la iglesia de Las Piedras— y el que leía decía a los otros : « Va a tocar un tal Colling, dicen que es un tigre ». Y Colling se reía con muchísimas ganas porque el que hablaba pronunciaba mal su nombre. Él decía que su nombre era inglés y que acentuándolo en la primera sílaba y haciendo apenas el sonido de la g se pronunciaba correctamente. Muchos como sabían que él era francés le decían « Mesié Colén ». Él también toleraba esta manera y era la que empleaban todos los franceses. Pero el de la peluquería lo había pronunciado con la « l » como « y », al estilo rioplatense, como si dijera « pollito » ; además lo había acentuado en la « i » y había pronunciado la « g » con una larga ferocidad de « j », poniendo la boca como fiera que muestra los dientes. (*Por los tiempos de Clemente Colling*, OC v. 2, p. 163)

Par ailleurs, dans ces fragments, l'erreur dont tire profit la narration est double, dans la mesure où il s'agit d'éléments langagiers pittoresques, mais aussi de l'absurdité des situations qui sont narrées. Dans tous les cas, les deux éléments se renforcent mutuellement afin de produire un effet cocasse :

Si en realidad esto era gracioso, mucho más extraño era cómo él acentuaba las palabras. Contándonos cómo una niña vidente, que había ido al Instituto de Ciegos y que viendo a las niñas ciegas ella también quería ser ciega, decía: « y entonces la muchachita se echaba *jabón* en los ojos » y nosotros, al mismo tiempo que nos reíamos del procedimiento del jabón, nos reíamos de lo extraño que quedaba la palabra tan mal acentuada y de la inconsciencia e ingenuidad tan infantil con que él reía e ignoraba su falta. (*Ibid.*)

De nombreux passages similaires peuvent se trouver dans cette narration. En générale, les traits qui transposent les façons de parler (y compris graphiquement, ainsi qu'il a été signalé) constituent une méthode pour exposer le comportement et les émotions des personnages (par exemple, chez Dolly, dans « El comedor oscuro », la vulgarité grossière ; chez Colling, sa fierté presque naïve et une certaine mythomanie). Nous trouvons un autre exemple très amusant sur ce-dernier dans ce

fragment :

Colling quería que nosotros creyésemos que él había estado dos o tres veces a punto de casarse y que con diferencia de un día o de horas, antes del casamiento, había dado la casualidad que la novia se le había muerto: una por enfermedad y la otra por accidente. Petrona descargaba toda su risa y se había propuesto descubrirle todas las mentiras. Una vez Colling contaba que había una monja que tenía *bígotes*. Petrona le preguntó : «Y usted ¿cómo lo sabe, maestro ?». Y él: «Porque se los *pálpe*.» (OC v. 1, p. 169-170, souligné par l'auteur).

Ces mécanismes linguistiques se trouvent aussi mis en avant en tant que générateurs d'anecdotes. L'accentuation excentrique que Colling donne aux mots, de même que les gallicismes qui apparaissent dans ses tournures de phrases intensifient l'effet comique dont ses récits de vie sont déjà imprégnés. Les fragments des mémoires charrient aussi des scènes résolument drôles du passé :

El cuento era ingenuo. Casi siempre se refería a la época de su adolescencia, cuando estaba de pupilo en un colegio católico de ciegos, en París. En la clase había un niño que le había descubierto no sé qué cosa. Y él se había dicho para sí «Yo te voy a *aprender a ser delátor*». Entonces le había pedido al *delátor*, que cambiara con él el banco de clase: Colling fue al lugar del *delátor* y el *delátor* al de Colling. Cuando el hermano —así le llamaban al cura preceptor, que también era ciego— preguntó por Colling y se refirió a la lección, Colling no respondió. Cuando el hermano, después de mucho llamarlo y preguntarle y Colling no responderle, se puso furioso, fue al banco de Colling pero le pegó un formidable bofetón al *delátor*. (OC v. 2, 167, souligné par l'auteur)

Si dans l'action narrative, Felisberto semble effectuer cette manipulation de l'anecdote vers la disruption propre à l'esprit burlesque, il est clair que la nonchalance dans la façon de relater, ainsi que la carence du factuel qui est prépondérante, ne disparaissent pas sous le poids de ces trames mineures. En revanche, il est intéressant d'observer que, lorsque l'action se présente, elle tend à revêtir ces modalités-là.

Mais outre ces faits banals, qui apportent la substance anecdotique au récit, et l'usage de discordances, comme autant de puissantes matières inventives, nous verrons ensuite quels sont les éléments que le registre burlesque nous permet d'éclairer, au regard de sa psychologie « farfelue ». Si notre analyse porte sur certains dispositifs, qui pénètrent les histoires, ainsi que sur le caractère fantaisiste et joueur dont elles sont imprégnées, il convient de ne pas oublier que ce qui a éveillé notre intérêt, c'est avant tout la singularité du *personnage hernandien*. Si nous en avons étudié les formes globales de sa construction, il convient maintenant de voir si l'esprit burlesque nous permet de saisir plus pleinement le sujet que délimitent les narrations, la vision que les personnages semblent incarner.

Nous examinerons ainsi le « psychodrame » singulier que nous proposent les créatures hernandiennes et les narrateurs. Nous comprendrons ainsi l'imagination narrative sous l'angle de la dimension psychologique qu'elle met en scène.

Chapitre 7

À la recherche de péripéties : Une psychologie pulsionnelle

Au commencement se trouve le corps. Comme nous l'avons vu au fil de notre première approche, les personnages hernandiens sont avant tout des corps.

Au début de cette partie, nous avons signalé qu'il existe dans ces nouvelles une accentuation de l'apparence physique comme forme immédiate pour aborder le personnage. Nous pourrions dire qu'une sorte de matérialisme s'exhibe à travers ce traitement, dans la mesure où ce qui prédomine visuellement tend à déplacer la sphère verbale et discursive, que nous associons d'ordinaire à la profondeur psychologique. Même ce que nous avons coutume d'appeler « expression de l'intériorité » s'avère être très souvent chez Felisberto le résumé succinct et quasiment stéréotypé d'émotions très basiques. Un développement sophistiqué, au sens discursif du terme, de l'état d'âme ou du sentiment, se révèle parfois délibérément absent : «...al mismo tiempo que sus piernas se le cansaban y se le ponían pesadas, sentía la angustia con pesimismo » (« La envenenada »¹⁷⁷), ou dans « El comedor oscuro », « Una mañana de verano yo tenía mucho pesimismo y pensaba en todos mis fracasos¹⁷⁸ » ; « Pensé en mí y sentí depresión » (« El cocodrilo »¹⁷⁹) ; « Estaba un poco decepcionado de la vida pero tenía cuidado de que no me pisaran los vehículos... » (« El corazón verde »¹⁸⁰).

Bien sûr, ce ne sont pas là les seuls éléments de la psychologie hernandienne,

¹⁷⁷ OC vol.1, p. 69.

¹⁷⁸ OC vol. 2, p. 148.

¹⁷⁹ OC vol. 3, p. 77.

¹⁸⁰ OC vol. 2, p. 149. Nous pouvons trouver d'innombrables exemples de phrases de ce type (sous des formes simplifiées ou synthétiques en vue de définir l'expérience émotionnelle) dans presque toutes les fictions hernandiennes : «Hace muchos años, al principio de un verano, yo fui a una pequeña ciudad para dar una conferencia. Como la llevaba ya escrita y no tenía preocupaciones, me propuse ser feliz» («Mur», OC vol. 3, p. 133) ; «Entré a un café que estaba cerca de una iglesia, me senté a una mesa del fondo y pensé en mi vida» («El cocodrilo», OC vol. 3, p. 75) ; «En los días siguientes tuve mucha depresión y me volvieron a echar del empleo» («El acomodador», *Nadie encendía las lámparas*, OC vol. 2, p. 92)

dans laquelle apparaît également et sans aucun doute une intériorité plus lyrique, qui s'expose par l'entremise d'un travail sur la subjectivité et l'écriture. Ces autres déclinaisons seront plus à propos lorsque nous étudierons les accents particuliers que prend le *je* alors qu'il s'approfondit dans les fictions de la mémoire, dans les récits à tendance autobiographique, ou lorsque nous traiterons l'aspect troublant que l'observation de la conscience produit sur le sujet (son dédoublement, la perception d'une division ou dissociation qui lui sont inhérents). Mais même ainsi, la plongée dans l'intériorité permet d'obtenir, sous une forme prédominante dans toute la littérature hernandienne, un déroulement qui s'opère à travers des supports analogiques, tout aussi matérialistes : les processus abstraits se révèlent presque toujours sous des formes *figuratives* (dans le même sens que l'on donne à ce terme dans les arts plastiques), en pleine association avec les éléments de la réalité tangible. Cela signifie que la description de l'état intérieur se cristallise en images, en comparaisons et en prosopopées ; dans des modes généralement sensoriels et concrets, plutôt que par de longs développements discursifs qui emploieraient un vocabulaire directement psychologisant, de type mental ou émotif¹⁸¹.

Si ce qui est visible semble occuper une place prépondérante dans l'appréhension des personnages, avec une dimension quelque peu graphique, nous voyons aussi l'aspect dynamique, mobile, quasiment « animé » que Felisberto sait imprimer à ses codes grotesques et caricaturaux, leur conférant variété et complexité et rapprochant, par ce biais, le personnage du lecteur par des voies concrètes :

Una tarde llegó Colling con su lazarillo, que se llamaba Fito. Colling daba su mano blanda; y siempre su sonrisa, una conversación ingenua pero imprevisible. Su cigarrillo, la tos, la mano, las uñas, las manchas marrones debajo de la nariz, la posición un tanto egipcia con la cabeza doblada para un lado y del otro lado el brazo doblado para arriba sosteniendo el cigarrillo; la oreja pegada a la cabeza, pero

¹⁸¹ Nous avons précédemment traité ce thème en l'abordant sous un angle proche, lorsque nous avons envisagé les images comparatives comme un véritable *trope* de la narration hernandienne. Celles-ci donnent une figuration matérielle à des formes abstraites. Voir : « La narración digresiva: Las imágenes en Felisberto Hernández. Una revisión de los procedimientos », in V. Litvan et J. Uriarte (éd.), *Raros uruguayos. Nuevas miradas, Cahiers de LIRICO, N° 5*, St-Denis, Université Paris 8-Vincennes-St-Denis, 2010, p. 111-123.

larga, con un pabellón tan ancho como el resto de la oreja y más largo que en las demás personas. Toda la oreja era parecida a unos bizcochos fritos que hacían en casa y que les llamaban lentejuelas. La estatura un poco de regular para abajo; la cara apenas un poco más larga que redonda. Nunca pude saber bien cómo era la forma de la cabeza, porque según del lugar que se mirara era de diferente su forma: ya de tamaño regular, ya agrandada de atrás, ya redonda, ya la de un diplomático, o comerciante, o maestro de armonía, ya la de Colling, ya otra que no era la de Colling. (*Por los tiempos de Clemente Colling*, OC vol. 2, p. 166)

De cette façon, Colling et les facettes de son visage apparaissent devant nous, tandis qu'il parle, qu'il gesticule, qu'il change de position, comme s'il était un et plusieurs en même temps. Les personnages étranges de Felisberto, contaminés par les pratiques bizarres qu'ils exécutent, ou par les associations avec des éléments non humains, suggèrent à des moments fugaces un effet visuel proche du dessin animé :

La anciana madre, paralítica, estaba sentada en otra habitación ; se veía enseguida porque las grandes puertas de comunicación estaban abiertas de par en par. Además, en la oscuridad se destacaba fácilmente su cabeza y pañoleta blancas. Y todavía tomaba más fácilmente la atención el movimiento constante y regular de su cabeza, que a uno le hacía recordar irreverentemente, al de un juguete de cuerda. (*Por los tiempos...* , OC vol. 1, p. 146-147)

Iba a hablar la sobrina, pero el joven la interrumpió. Había levantado una mano con los dedos hacia arriba —como el esqueleto de un paraguas que el viento hubiera doblado—. («Nadie encendía las lámparas », OC vol. 2, p. 55-56)¹⁸²

¹⁸² Cf. aussi d'autres exemples : «Una de las personas que me habían presentado tenía la cabeza alargada; y como se peinaba dejándose el pelo parado, la cabeza hacía pensar en un cepillo» («El cocodrilo», OC v. 3, p. 87); «... tiene ojos de zorro» (...) «Había encogido la boca como si la quisiera guardar dentro de la copita» («Nadie encendía las lámparas», *Nadie encendía las lámparas*, OC v. 2, p. 58) ; «La mujer tenía una cabeza bondadosamente inclinada, pero la garganta, abultada, me hacía pensar en un sapo» ; «Había sacado la mirada de los ojos de él [*el hombre del retrato*] y la había colocado rígidamente en los bigotes. Después del engorde negro que tenía encima de la boca salían para los costados en línea recta y seguían así buen trecho. Entonces pensé en los dedos de mi

Ce résultat semblable aux *toons* n'émerge pas seulement du fait que l'imagination de Felisberto effleure constamment les limites entre des ordres divers (en particulier entre l'humain, les objets et les animaux, comme nous l'avons déjà mentionné). Il émerge également du fait que les formes graphiques animées participent de l'esprit de la « famille » burlesque : parents directs de la caricature bidimensionnelle, elles le sont aussi de ces loufoqueries cinématographiques des premières décennies du XX^e siècle. Et si nous avons conçu ces procédés comme une matrice, il nous faut souligner, dans le domaine de la psychologie, un autre aspect important de tous ces registres : leur perspective matérialiste s'accompagne d'une approche des émotions primaires, et du drame « mineur » de la vie courante. La construction de l'intériorité s'y dessine à partir des pulsions de vie les plus basiques, foncièrement exclues de la représentation dans d'autres genres artistiques. En ce sens, les modèles graphiques que nous avons évoqués montrent, encore plus fortement que le *slapstick*, toute la psychologie élémentaire que les registres burlesques exaltent, et la promesse cathartique qu'ils contiennent.

7.1. Images et émotions

Bref exorde : le dessin animé nous sera utile ici, puisque la littérature hernandienne dans certains de ses traitements « psychologiques » a tendance à s'acheminer vers des effets qui ressemblent à ceux des *cartoons*. Afin d'illustrer ces fonctionnements, qui sont par essence simplificateurs et extériorisants, il faudrait d'abord réfléchir au fait que les sensations et les émotions que la caricature animée véhicule se manifestent essentiellement par des codes de type figuratif¹⁸³. En général,

abuela: eran gordos, rechonchos —una vez se pinchó y le saltó un chorro de sangre hasta el techo— y aquellos bigotes parecían haber sido retorcidos por ella» ; «con su gordura —fornada en un eterno batón gris de cuellito de terciopelo negro— cubría todas las partes del sillón: solamente sobraba un poco de respaldo a los costados de la cabeza» (*El caballo perdido*, OC vol. 2. p. 14-15 et 19).

¹⁸³ Pour cette analyse, nous nous fondons sur les suggestions apportées par Patricia Deleuil dans

non seulement les dessins animés restreignent la problématique émotionnelle à des émotions très élémentaires telles que la vengeance, l'agression, la peur, la séduction ou l'astuce (en définitive : la survie), mais ils les présentent aussi à travers une morphologie corporelle, motrice, dans des items assez simples, très codés, lisibles comme un système en soi, comme un glossaire gestuel. Il s'agit d'une sémiologie spécifique où les parties du corps manifestent les affects, et les modifications d'expression qu'elles subissent connotent leurs états variables. La bouche et la langue en particulier sont prépondérants, ainsi que les yeux, les extrémités et, parfois même, des objets qui apparaissent comme des prolongations de ces parties du corps, pour révéler plus clairement l'intention des actes. Ainsi, certaines images codifiées par l'usage et compréhensibles pour tous pourraient illustrer notre propos : montrer des dents en forme de scies ou de crocs, grinçantes ou bien brillantes, tirer la langue, énorme comme un tapis déroulé ; exhiber des yeux injectés de sang, les yeux exorbités... voire pourvus d'épais ressorts afin qu'ils soient encore plus saillants. Quant aux jambes et aux bras, aux pieds et aux mains, l'excès fantaisiste du dessin animé dépasse l'irréalisme partiel du burlesque au cinéma, de même que la fixité de la caricature classique : le personnage pourra sortir un énorme marteau de nulle part pour asséner un coup, ou agrandir démesurément ses jambes pour s'échapper au plus vite... Dans cette liberté totale, un personnage pourra subir toutes les sortes d'accidents et de catastrophes possibles, pour se reconstituer ensuite et réapparaître comme si de rien n'était¹⁸⁴.

De fait, la psychologie du *cartoon* tente, d'une certaine façon, de manifester les états par des *symptômes* : l'extériorité fait office de signe de l'intérieur (on dit des

« Le comique de Tex Avery » et par Henri Baudin dans « Le 'ça' retrouvé : l'irréalisme burlesque dans le dessin animé », in D. Royot (éd.), *Revue Humoresques*, numéro 6 « Humour et cinéma », St-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 1995, p. 55-71 et 73-83, respectivement. Pour une référence plus spécifique sur les codes figuratifs des *cartoons*, voir P. Deleuil, *ibid.*, p. 73.

¹⁸⁴ P. Deleuil, *op. cit.*, p. 73-74 et 80-83 ; voir en particulier la référence aux orbites oculaires comme un mécanisme classique du genre (p. 83). Il convient de signaler que le registre burlesque « humain », même s'il est plus complexe dans l'expression, recourt aussi à l'exagération du mouvement et de la morphologie corporelle, à des « tics » ou « gestes fétiches » qui deviennent « de véritables locutions corporelles » (P. Král, *op. cit.*, p. 22). Cf. aussi E. Dreux : « Le corps prenant le pas sur l'âme est un trait commun à toutes les formes du comique, mais l'élément corporel est pour le burlesque une composante essentielle dont il exploite toutes les outrances et déformations » (Dreux, *op. cit.*, p. 31).

dessinateurs japonais qu'ils ont une théorie sur les « grands yeux » caractéristiques de leurs dessins car, selon eux, à travers ces yeux-là, tout peut transparaître avec des infimes modifications¹⁸⁵). Mais l'aspect le plus intéressant que nous voulons développer dans cette partie et qui nous révèle la logique burlesque —incluant également les *toons*—, reste celui des comportements et des émotions que tous ces systèmes artistiques sélectionnent, et, avec eux, l'idée de la psychologie humaine qu'ils développent. C'est-à-dire, les sujets qu'ils décrivent, les émotions qu'ils déploient, et l'impact qu'ils entendent avoir sur le récepteur avec cette sélection particulière ; mais avant tout, ce que ces choix révèlent sur leur vision du monde. Il semble évident que —plus manifestement dans le dessin animé, mais aussi dans le burlesque au cinéma— ce qui se trouve au premier plan, c'est le monde des pulsions primaires. Il s'agit même de l'émotion propre à la régression infantile et aux « perversions¹⁸⁶ », si nous pensons ces dernières comme un désir polymorphe face aux objets de la réalité, ce que Petr Král définit comme « l'envie de jouir de toutes les choses à la fois », ou comme « un fantasme de toute-puissance » propre à la vision désirante du burlesque¹⁸⁷. En ce sens, il y a un accent sur la plasticité de l'univers, surtout par le biais de transformations et de contaminations inhabituelles des éléments les plus courants (comme nous l'avons déjà mentionné, les objets, personnes, animaux, fusionnent en associations impensables, qui vont parfois à l'encontre de la logique). Il est sûr que la caricature animée « permet les

¹⁸⁵ Les codes du « manga » ou bande dessinée japonaise incluent notamment les grands yeux enfantins et expressifs comme marque de fabrique, depuis le père du genre, Osamu Tezuka (1928-1989), admirateur de Charlie Chaplin ainsi que des dessins Disney, en particulier de *Bambi* (1942). Cf. J.-M. Bouissou, *Manga : Histoire et univers de la bande dessinée japonaise*, Arles, P. Piquier, 2010.

¹⁸⁶ Henri Baudin signale les propriétés cathartiques du cinéma d'animation, « comme le défoulement de besoins rudimentaires, socialement contenus ou réglementés, sinon vraiment refoulés (...) ; décharge opérée en bénéfice du principe de ce que Freud oppose comme principe du plaisir au principe de réalité ». En même temps, ce genre fait appel à la régression infantile, avec « les métamorphoses ou le renversement du réel et le processus proposé par Freud pour l'élaboration onirique », qui rencontre la régression « des adultes dans leur part anarchisante ». Voir H. Baudin, *op. cit.*, p. 68-69.

¹⁸⁷ « Leur envie de goûter à tout, cependant, dépasse chez les comiques la simple sensualité. Elle nous ramène aussi à cette faim métaphysique qui, selon toute vraisemblance, précédait chez l'homme la faim matérielle elle-même, et qui, aujourd'hui encore, fait de lui une sorte de blessure vorace ouverte au cœur de l'espace. » (P. Král, *op. cit.*, p. 177)

déformations les plus folles¹⁸⁸ » dans les actes des personnages : par exemple, aplatir, faire exploser, disparaître, se couper en fragments, se transformer en porte ou en un autre objet, produire « une avalanche d'objets¹⁸⁹ ». Pourtant, dans cette littérature la démesure n'est pas aussi marquée ; mais en appréhendant les mécanismes de la forme burlesque dans le dessin animé, nous pourrions éclairer certains excès fictionnels qui font irruption dans les textes hernandiens.

Si une première impression peut faire penser à l'outrance dans le dessin d'animation, il n'en demeure pas moins que nous ne sommes pas si éloignés de l'univers fictionnel que nous étudions ; par exemple, on peut constater que les seules mutations fantastiques dans les récits émergent directement des nécessités psychologiques des personnages, de leur subjectivité. Elles sont les prolongations visibles de leurs obsessions internes, de même que se produit, dans le langage du *cartoon*, la transformation du bras en marteau pour assener un coup. Les yeux illuminés constituent la mutation de l'ouvreur de cinéma, habitué à éclairer l'obscurité (« El acomodador ») ; la transformation en machine ou automate constitue la mutation d'Horacio, cet homme obsédé par les poupées à taille humaine qui remplacent la femme dans *Las Hortensias*. Ce principe d'extension multiforme expliquerait certains détails étranges des récits, tels que les littérales piqûres de publicité dans « Muebles El Canario » qui, suivant un registre absolument dénué de réalisme, consistent à installer une station de radio dans les esprits. De même, le voyage dans le temps déjà évoqué, aussi inexplicable que stéréotypé, pour rencontrer Lucrece Borgia dans « Lucrecia », une nouvelle où tout se joue simplement autour de l'usage d'images conventionnelles à propos d'une époque passée afin de créer la fantaisie.

Il semblerait alors qu'il existe des correspondances entre ces registres artistiques et leur sélection de certaines formes de psychologie, ainsi qu'avec leur façon de les aborder. En principe, l'accent sur le superficiel et sur l'aspect saillant du

¹⁸⁸ P. Deleuil, *op. cit.*, p. 82. Dans ce cas-ci, comme l'indique la référence bibliographique, nous ne pensons pas tant au dessin animé de « l'école Disney » (de type didactico-moralisant) qu'au courant opposé, celui de Tex Avery (qui, en comparaison, finira par faire figure de parodie du premier, comme un « théâtre de la cruauté » pour les enfants).

¹⁸⁹ « cette avalanche d'objets ... » (P. Deleuil, *op. cit.*, p. 75).

physique exprime le désir de privilégier l'existence même du corps sur d'autres considérations qui seraient plus « spirituelles ». Dimension peut-être refoulée ou très souvent sublimée dans l'art, certains genres semblent nous rappeler que le corps existe : ils nous en révèlent quasiment l'existence. Par ailleurs, mettre en relief l'aspect extérieur, l'aspect corporel des personnages, nous amène non seulement à la sphère du concret et du matériel, par opposition à ce qui est intellectuel ou mental, mais également aux émotions ordinaires et partagées, celles qui correspondent davantage aux êtres anonymes qu'aux personnages exceptionnels de la grande littérature. Tant du point de vue de la caricature graphique que de celui du registre burlesque, la dimension psychologique porte de toute évidence la trace des sentiments les plus basiques : les sujets tendent à exprimer des affects constitutifs, ceux qui restent facilement identifiables par n'importe qui. L'envie, la colère, le désir, la peur, l'anxiété, la faim, la paresse, la fatigue, la panique, l'orgueil, la timidité : ce qui se voit au premier plan dans ces registres « bas » est un monde d'émotions inévitables, dépourvues de prétentions et de justifications raffinées. Les sentiments et les comportements sont d'une nature primaire ; nous assistons même à une sorte de frénésie psychologique et de boulimie, ou du moins à une présence très explicite de désirs élémentaires, exposés sans la retenue la plus formelle et éduquée.

Si dans les nouvelles nous envisageons un usage de la vulgarité fait en sourdine, c'est que les histoires hernandiennes intègrent des éléments liés à cette existence psychologique davantage instinctive qu'élevée et sublime. Au cœur des trames, apparaissent comme des clés les instances de la survie, la recherche des plaisirs, la volonté de profiter des situations, la revanche face au sentiment d'infériorité (ou face à quelque forme d'oppression) ou simplement le désir de séduire et de triompher sur les autres : impulsions narcissiques qui oscillent constamment entre l'euphorie et la frustration.

Pour aborder le thème des affects et des actes élémentaires, au moyen d'un exemple immédiatement accessible, nous pouvons commencer par examiner le motif déjà mentionné des femmes très grosses. Comme dans le burlesque, ce motif tourne autour des fantaisies archaïques de peur et de désir associées à la figure

maternelle, sous une forme comique et grotesque¹⁹⁰. Avec des accents drolatiques, cette figure est directement reprise afin de construire des histoires. C'est le cas dans *La casa inundada*, « Úrsula » et « El comedor oscuro ». Dans « Úrsula », le narrateur, un étranger qui se trouve en voyage dans un village de France, engage comme employée de maison une femme obèse qu'il a trouvée par hasard, parce qu'elle le fascine et qu'il veut trouver le moyen de la séduire :

Yo todavía estaba en la cama y me pasé las manos sobre la cabeza para acomodarme el pelo. Ella dio un golpe en la puerta. Sin querer le grité algo en castellano para que entrara. Desde mi cama —que era baja—, ella apareció inmensa. Mi amigo me mandaba decir si prefería café o té. Entonces, clavando mis ojos en los párpados de Úrsula contesté: “J'aime du lait”. Ella levantó los párpados y me mostró sus ojos desnudos: tenían el asombro de un presentimiento. Yo sentía voluptuosidad en haber empleado el verbo amar para hablarle de la leche. Ella se limitó a decir: “Il n'y a pas du lait.”¹⁹¹ Pero insistí señalando una valija y haciendo señas para que la abriera. Ella tenía la torpeza de un animal amaestrado. Sacó un tarro de leche desecada y lo daba vuelta entre sus manos para mirar todas las vacas pintadas alrededor. (“Úrsula”, OC vol. 3, p. 125)

Ainsi qu'on peut le voir ici, l'exubérance du corps du personnage et les relations de ressemblance avec l'animal profitent à la trame et à son développement, tout en amplifiant l'effet humoristique. Un peu plus loin, le narrateur parvient à obtenir quelques faveurs affectueuses de la femme :

(...) a la noche siguiente hicimos la misma carrera; yo quería rodearle el talle pero el brazo no me alcanzaba. El domingo, en seguida de almorzar había sol y fuimos caminando despacio hasta el cine. En el informativo había vacas y yo puse mi

¹⁹⁰ Král le signale ainsi comme un contenu psychique posé entre les lignes dans le stéréotype burlesque : « Mères abusives, tour à tour agressives et agressées, les matrones sont certes aussi un objet de vénération : quand Charlot en bouscule une en se couchant sur son ventre, il mime à la fois une vengeance, un coït incestueux et un heureux retour au sein. L'emprise de la mère sur le comique, cependant, n'en est que plus redoutable. » (P. Král, *op. cit.*, p. 317)

¹⁹¹ « Du lait » dans l'original.

brazo en el hombro de Úrsula. La película era triste y cuando un niño huérfano iba solo por un camino polvoriento a Úrsula le salieron lágrimas. Yo se las sequé con mi pañuelo y le di un beso en la cara; la carne de su mejilla era dura, pero estoy seguro que tenía olor a leche. Después le di muchos más hasta que se enojó y me dijo cosas que no entendí. (...) Pero me pidió que la acompañara a casa y por las calles estrechas empezaron de nuevo los besos; ella no quería detenerse ni un instante; para besarla yo iba saltando a su alrededor, debía parecer un insecto que conservaba el vuelo mientras picaba. (OC vol. 3, p. 132)

Malgré le jeu qui s'opère avec les autres éléments imaginatifs (dans la nouvelle, l'image d'une vache, qu'elle soit dessinée, filmée ou réelle, se juxtapose en permanence à celle de la femme), le contenu érotique constitue la seule action effective du récit : la nouvelle n'est plus que l'histoire de la séduction d'Úrsula. La dimension physique prend toute son ampleur à travers les allusions au corps et dans les relations qui se tissent entre les personnages, au gré de leurs perceptions, de leurs fantasmes et de leurs actes. Dans ce cas, il y a un recours évident au comique, du fait de la masse importante du corps, car l'homme doit faire de petits sauts autour de la femme s'il veut pouvoir l'embrasser. Mais la présence de la femme énorme signale, par excès, l'évidence de cette dimension corporelle, elle en constitue le symbole exagéré. Un passage avec Margarita, protagoniste de *La casa inundada* semble assez similaire, bien que dans ce cas-ci la présence physique démesurée se maintienne uniquement sur le terrain du désir et de l'imagination. Rappelons-nous ici que la femme convoque le narrateur afin de lui relater une histoire très intime, mais au moment de le rencontrer, elle ne se sent pas la force d'amorcer sa confession :

— Yo le prometí hablar... pero hoy no puedo... tengo un mundo de cosas en que pensar...

Cuando dijo "mundo", yo, sin mirarla, me imaginé las curvas de su cuerpo. (OC vol. 2, p. 243)

De même, de façon beaucoup plus directe, les regards et les commentaires transgressent les exigences de la discrétion, lorsque le narrateur s'empresse

d'exprimer l'attirance qu'il éprouve pour cette femme. Lors de cette première rencontre, Margarita semble déçue de l'image réelle que renvoie l'écrivain. Néanmoins, la femme le lui fait savoir d'une manière assez délicate et prudente ; à l'inverse, le narrateur expose en réponse, sans vraiment de retenue, la raison pour laquelle la veuve mérite ses attentions :

— Yo, sin embargo, me alegro de que usted sea como es.

Esto lo debo haber dicho con una sonrisa provocativa, porque pensé en mí mismo como en un sinvergüenza de otra época con una pluma en el gorro. Entonces empecé a buscar sus ojos verdes detrás de los lentes. Pero en el fondo de aquellos lagos de vidrio, tan pequeños y de ondas tan fijas, los párpados se habían cerrado y abultaban avergonzados. Los labios comenzaron a cubrir los dientes de nuevo y toda la cara se fue llenando de un color rojizo que ya había visto antes en faroles chinos. Hubo un silencio de malentendido y uno de sus pies tropezó con un sapo al tratar de subir al bote. (OC vol. 2, p. 243)

Dans les nouvelles, cette dimension corporelle —et avec elle, le désir érotique— peut même se suggérer, à travers la rencontre de natures discordantes, comme dans le cas du cheval et de l'institutrice qui lui ressemble, dans « La mujer parecida a mí » :

A la tarde vino el novio de la maestra; estaba mejor dispuesto hacia mí; me acarició el cuello y yo me di cuenta, por la manera de darme los golpecitos, que se trataba de un muchacho simpático. Ella también me acarició ; pero me hacía daño ; no sabía acariciar a un caballo; me pasaba las manos con demasiada suavidad y me producía cosquillas desagradables. En una de las veces que me tocó la parte de adelante de la cabeza, yo dije para mí: «¿Se habrá dado cuenta de que es ahí donde nos parecemos ?». Después el novio fue del lado de afuera y nos sacó una fotografía a ella y a mí asomados a la ventana. Ella me había pasado un brazo por el pescuezo y había recostado su cabeza en la mía. (OC vol. 2, p. 118)

Dans ce cas-ci, le malentendu créé par ces natures proches et hétérogènes à la

fois (la maîtresse a une « tête » de cheval) ne fait que renforcer un effet d'empathie, car le lecteur comprend la sensation plaisante de l'animal (son intérêt amoureux pour l'institutrice, suggéré ici, se confirmera à la fin de l'histoire). Toutefois, même la présence corporelle où le désir n'est pas présent donne lieu à l'équivoque et à l'exploitation comique de cette dimension physique qui s'est incorporée aux histoires de façon effective. C'est le cas dans « El balcón », avec le narrateur et les salutations qu'il donne cérémonieusement au père et à la fille extravagants : « Cuando me fui, no pude evitar que la hija me besara una mano: yo no sabía qué hacer. El anciano y yo nos abrazamos, y de pronto sentí que él me besaba cerca de una oreja¹⁹²».

À l'évidence, ce registre fictionnel permet une apparition prépondérante du physique ou, comme le dirait Petr Král à propos du modèle burlesque, une « détabouïsation » libératrice du corps¹⁹³. Toute cette sphère primaire devient palpable dans les histoires, et constitue une composante importante des anecdotes, afin de produire un effet irrévérencieux et picaresque. L'un des éléments qui se répète et suggère l'intention érotique, par exemple, se retrouve dans les visites nocturnes que certains personnages font sans permission dans les chambres des autres, ou leur arrivée comme si de rien n'était dans des espaces d'intimité :

Después que me acosté sentí crujir una madera que no era de los muebles. Por fin comprendí que alguien subía la escalera. Y a los pocos instantes llamaron suavemente a mi puerta. Pregunté quién era, y la voz de la hija me respondió:

— Soy yo, quiero conversar con usted.

Encendí la lámpara, abrí una rendija en la puerta y ella me dijo: —Es inútil que tenga la puerta entornada; yo veo por la rendija el espejo, y el espejo lo refleja a usted desnudito detrás de la puerta. («El balcon», OC vol. 2, p. 71)

¹⁹² « El balcón », *Nadie encendía las lámparas*, OC vol. 2, p. 72.

¹⁹³ Il ne fait nul doute qu'un des mérites du registre burlesque tient à ce que Petr Král nomme la « détabouïsation du corps », action symbolique pourvue d'un véritable « élan libérateur ». D'autre part, dans le système burlesque, la légèreté et le penchant pour l'exubérance des images et des trouvailles semblent naturellement ouvrir sur des métaphores érotiques : « la passion des comiques pour l'aspect métaphorique (analogique) des choses débouche inévitablement sur des métaphores érotiques » (P. Král, *op. cit.*, p. 300).

L'allusion à la matière corporelle et son usage désinvolte fait régulièrement irruption dans les nouvelles. Les besoins et les jouissances les plus primaires font partie de la vie animée des récits hernandiens, et pas uniquement dans cette dimension érotique qui vient d'être décrite. Ainsi également les demandes matérielles et organiques sont soulignées avec un caractère hyperbolique ; elles nous rappellent que l'univers du concret, qui est étranger aux attitudes élevées, intellectuelles ou métaphysiques, exerce sa propre force. Ces irruptions du réel élémentaire déploient un potentiel comique, même à travers des détails mineurs, apparemment superflus, qui entrent dans les trames. Par exemple, dans « Mur », le compagnon de chambre réveille le narrateur en se mouchant le nez : « A las dos de la mañana me desperté por el ruido de una corneta de carnaval. Era él; había encendido la luz, se sonaba las narices con fuerza y me miraba por entre las ondas del pañuelo¹⁹⁴».

Mais si le corps ne peut pas être négligé ou détaché de l'esprit, dans le récit il faut toujours commencer par la survie la plus élémentaire, celle qui enjoint de trouver à manger et un endroit pour dormir, que ces besoins se manifestent implicitement ou explicitement. En ce sens, il incombe précisément aux registres burlesques, picaresques, de créer une fiction qui puisse s'attaquer au problème de la survie dans le monde. La faim se détache ainsi comme un modèle primordial, le modèle de tout désir et de toute nécessité. Les émotions à l'œuvre dans les histoires sont alors non seulement intenses mais aussi impérieuses : la force du désir se montre souvent démesurée, sans aucune retenue, qu'il s'agisse d'une revanche, de la compensation d'une carence antérieure, ou d'un instinct pur du corps et du sujet cherchant des gratifications naturelles comme s'il était question d'un aliment. De cette façon, dans les nouvelles se déploie tout un champ de comportements liés à la satisfaction physique et émotionnelle la plus élémentaire. Et si, dans cette anti-psychologie (psychologie superficielle *versus* psychologie profonde), nous allons trouver des formes « boulimiques » plutôt symboliques, nous rencontrons d'abord

¹⁹⁴ « Mur », OC vol. 3, p. 137.

des gloutonneries littérales¹⁹⁵. Les nouvelles offrent à ce sujet un traitement dépourvu d'idéalisations. Cocasse ou carnavalesque, cette approche humoristique de nos besoins primaires ne cache pas notre asservissement aux fondements de l'existence :

Yo hice una cortesía un poco en broma y al levantar la cabeza vi colgado en la pared un fuelle; estuve luchando con la curiosidad de preguntarle para qué lo utilizaba; pero en ese momento Mur arrastró la silla con violencia y empezó a decir:

— Nos van a dejar sin cena...

Y los dos salimos de la habitación casi atropellándonos. (« Mur », OC vol. 3, p. 135)

« El balcón » offre un exemple de ces péripéties de survie, car la gloutonnerie du personnage y est décrite avec insistance, tout comme sa façon de tirer profit sans vergogne d'une situation pathétique. À la condition de pouvoir jouir de nourritures et de boissons en quantités colossales, le narrateur tolère les récitations délirantes de la jeune « poétesse » :

Al principio yo me preocupaba por mostrar distintas maneras de atender; pero después me quedé haciendo un movimiento afirmativo con la cabeza, que coincidía con la llegada del péndulo a uno de los lados del reloj. Esto me dio fastidio; y además me angustiaba el pensamiento de que pronto ella terminaría y yo no tenía preparado nada para decirle; además, al anciano le había quedado un poco de acelga en el borde del labio inferior y muy cerca de la comisura.

La poesía era cursi; pero parecía bien medida; con “camisón” no rimaba ninguna de las palabras que yo esperaba; le diría que el poema era fresco. Yo miraba al anciano y al hacerlo me había pasado la lengua por el labio inferior; pero él escuchaba a la hija. Ahora yo empezaba a sufrir porque el poema no terminaba. De

¹⁹⁵ « Dire que les comiques sont avides de réalité n'est pas qu'une simple image. (...) L'oralité du burlesque (...) est l'expression extrême qu'il donne à sa redécouverte de ce grand refoulé : le corps. (...) Une telle boulimie est à la fois physique et métaphysique. Pour commencer, elle est d'ailleurs simplement une provocation, un 'acte gratuit' traduisant en même temps un défi au sens commun et une négation du banal au nom du 'merveilleux'. » (P. Král, *op. cit.*, p. 175-176)

pronto dijo “balcón” para rimer con “camisón”, y ahí terminó el poema. (“El balcón”, OC vol. 2, p. 66)

Si le corps est bien présent, il faut souligner à quel point sa réalité est capable de trahir notre volonté de contenance et d’élégance : par exemple, le vieux pourra rire sans savoir qu’il a un fil de bette sur le bord de la lèvre. *Le corps s’impose*, il est plus puissant que tous les contrôles, les retenues et les vigilances. Ainsi, les cas de conscience qui semblent tourmenter le narrateur cèdent rapidement aux envies frénétiques de manger et de boire :

Llegó la enana con otra fuente y me serví con desenfado buena cantidad. No quedaba ningún prestigio: ni el de los objetos de la mesa, ni el de la poesía, ni el de la casa que tenía encima, con el corredor de las sombrillas, ni el de la hiedra que tapaba todo un lado de la casa.

Para peor, yo me sentía separado de ellos y comía en forma canallesca; no había una vez que el anciano no manoteara el pescuezo del botellón que no encontrara mi copa vacía. (...)

Yo empezaba a ponerme cínico, y en aquel momento no se me hubiera importado que me creciera una gran barriga. (“El balcón”, OC vol. 2, p. 66-67)

La puissance du corps ne cesse de s’imposer et de nous rappeler les aspects les plus faibles de notre personnalité, ceux qui nous exposent peut-être subitement sans que nous puissions nous cacher. Démystificateur des grandes images, le corps pourra exhiber, le moment venu, notre impossibilité de garder un contrôle sans faille. Il devient ainsi un instrument de véracité qui peut nous laisser exposés au ridicule¹⁹⁶. Nous pouvons le constater par exemple avec le majordome de « El acomodador », qui perd toute contenance lorsqu’il ressent la peur :

¹⁹⁶ Jorge Panesi souligne aussi l’introduction du corps comme un élément démystificateur de la prétention des personnages et des ambiances solennelles : cf. J. Panesi, *op. cit.*, p. 82-88.

Tomé el colchón por una punta y salí para encontrarme con el mayordomo. Le temblaba todo el cuerpo y el candelabro. No podía entender lo que me decía porque le castañeateaban los dientes postizos”. (« El acomodador », OC vol. 2, p. 85)

Comme des extensions du corps même, des besoins matériels et des émotions basiques, d'autres scènes débridées et grotesques se déroulent contre la bonne éducation et les bonnes manières. Nous avons vu que la glotonnerie et le désir qui surgissent grossièrement et sans trop de subtilité occupent un espace qui n'a rien d'anodin dans les récits hernandiens. C'est le cas dans la scène de l'invitation à manger le cochon de lait dans « El comedor oscuro » ou de celle du café crème, en résonance avec la « vache » Ursule. De même, les exubérances du corps face aux exigences de la bonne image, et d'autres « bassesses » variées apparaissent, comme le goût de s'immiscer dans la vie des autres afin de les épier. Le voyeurisme de l'ouvreur de cinéma (qui, allongé sur le sol d'une salle obscure observe une jeune fille en cachette) exprime, pour sa part, « une luxure de voir ¹⁹⁷ », de s'insinuer partout avec le regard, de violer l'intimité comme un intrus obscène ou un voleur : « Yo recorría su cuerpo con mi luz como un bandido que le registrara con una linterna¹⁹⁸ » ; « Ahora yo aprovechaba a sumergirme en la tranquilidad de aquellos lugares y esperaba que mis ojos —los pobres habían tenido que vivir como bestias acosadas— eligieran un objeto cualquiera y se lo fueran tragando despacio ¹⁹⁹ ».

Dans ces histoires, le fait d'usurper les images des autres, de rechercher son

¹⁹⁷ Les conduites pulsionnelles « burlesques » que nous qualifions ici globalement de « boulimiques » sont conçues de la même façon dans les récits de Felisberto : par exemple, le narrateur considère délibérément comme étant « orgiaques » ou « luxuriants » des comportements qui renvoient à des satisfactions physiques, émotives ou sensorielles. Par exemple, tandis qu'il réfléchit sur l'énigme de la cécité de Colling, le « jeune Felisberto » raisonne ainsi : « Yo, con egoísmo del que posee algo que otro no posee, pensaba en el goce de estar en la noche, después de acostado y recibiendo el ala de luz de una portátil de pantalla (...) Pensaba entoda una orgía y una lujuria de ver; la reacción me llevaba primero a la grosería de la cantidad y después al refinamiento perverso de la calidad... » (*Por los tiempos...*, OC vol. 1, p. 165). De la même façon, nous pouvons voir comment sont associés les différents sens physiques (le toucher, la vue, le goût, etc.) en vue de souligner un fonctionnement agglutinant et excessif. Ainsi de la dimension de l'oralité, du rire qui vient s'ajouter à la glotonnerie : « Las carcajadas que soltábamos el anciano y yo nos servían para ir acomodando cantidades brutales de comida y de vinos » (« El balcón », OC vol. 2, p. 69).

¹⁹⁸ « El acomodador », *Nadie encendía las lámparas*, OC vol. 2, p. 89.

¹⁹⁹ « Lucrecia », OC vol. 3, p. 91.

plaisir en envahissant l'espace privé acquiert des formes diverses, que le narrateur perçoit toujours comme un acte compulsif de transgression, tendant vers une grande jouissance :

Yo sabía aislar las horas de felicidad y encerrarme en ellas; primero robaba con los ojos cualquier cosa descuidada de la calle o del interior de las casas y después la llevaba a mi soledad. Gozaba tanto al repararla que si la gente lo hubiera sabido me hubiera odiado. ("El cocodrilo", OC vol. 3, p. 75).

De la même manière, le regard devient vorace : il s'insinue au grand jour dans les réalités des autres et se les approprie non sans une certaine cupidité. Il constitue ainsi un autre exemple d'excès et d'incontinence : la définition de Stevenson ne trouvera pas meilleur écho que chez Felisberto, lorsqu'il voit dans l'œil un véritable « *cannibal candy* ».

Notre catalogue de comportements psychologiques élémentaires inclut également des manifestations d'espièglerie. Mentir et feindre en vue d'obtenir ce que l'on désire constituent souvent un subterfuge pour le personnage hernandien. Par exemple, le narrateur de « Úrsula » décide de séduire la femme en se faisant passer pour un chiromancien, lui suggérant qu'un homme prédestiné l'attend (un homme, bien sûr, semblable à lui-même), qui apparaît dans les lignes de sa main :

Entonces le pedí que fuéramos a la lámpara de pie con flecos amarillos. Le tomé la mano y acercamos nuestras cabezas a la pantalla. Yo pasaba mis dedos sobre su palma como si su destino estuviera escrito en un papel arrugado. Ya había pensado lo que le iba a decir. (...) Al rato, con la actitud de estar seguro de todo, le propuse:

— Si le parece mejor abandonamos el pasado y averiguamos el futuro.

Y antes de que se arrepintiera cerré los ojos diciendo:

—Voy a descansar un instante. (...)

— Veo llegar, a sus días futuros, un extranjero.

Hubo un silencio demasiado largo. Lo interrumpió ella:

— ¿Qué tipo de hombre es él?

Me acerqué a su mano como para observar un insecto.

Al fin contesté:

—Parece morocho... y la hará feliz.

Al mismo tiempo pasé mi mano por mi pelo negro.

— ¿Qué más?

— Por ahora no me doy cuenta.

Di vuelta la mano de ella para mirar el dorso; pero ella la retiró llevándola a la penumbra con un movimiento de pezuña. Al rato le pregunté:

— ¿Qué le pasa? ¿No le gusta estar enamorada? (OC vol. 3, p. 127-128)

L'approche comique des manquements aux bonnes manières et à une morale très basique couvre ainsi une palette assez diverse d'attitudes et de situations. Très fréquemment dans les nouvelles apparaissent les tentations, voire les réalisations d'actes « inconvenants » à différents degrés, y compris certains qui seraient à nos yeux innocents et inoffensifs, comme les espiègleries d'un enfant. De même, nous éprouverions de la joie à les réaliser, puisque nous dépasserions le frein que nous imposent les bonnes mœurs :

Cuando nos volvimos a quedar solos y mientras yo probaba el licor —era demasiado dulce y me daba náuseas—, ella me preguntó:

— ¿Usted nunca tuvo curiosidad por el porvenir? (...)

— No, tengo más curiosidad por saber lo que le ocurre en este mismo instante a otra persona; o en saber qué haría yo si estuviera en otra parte.

— Dígame, ¿qué haría usted ahora si yo no estuviera aquí?

— Casualmente lo sé: volcaría este licor en la jarra de las flores. (“Nadie encendía las lámparas”, OC vol. 2, p. 58)²⁰⁰

²⁰⁰ Dans la nouvelle « Menos Julia » se trouve un exemple révélateur de la même attitude psychologique, transgressive mais innocente, lorsque les protagonistes, dans leur enfance, décident soudainement d'abandonner l'école. Il sont mécontents des sanctions et de la sévérité de la maîtresse : « al salir de allí, fuimos al parque y nos juramos no ir nunca más a la escuela » (OC vol. 2, p. 92). D'une certaine manière, toutes ces conduites répréhensibles mettent en scène ce que nous pourrions désirer faire mais sans jamais l'oser, sur la base de notre instinct grégaire et de la conformité sociale. Néanmoins, le choix de présenter ces émotions dans le texte parle d'un art qui

Certains de ces actes se perçoivent alors comme de joyeuses déviances, réconfortantes. Notre transgression de la norme n'est pas si grave et sert un but divertissant. L'effet humoristique libérateur des registres burlesques, si proches des choix de Felisberto, provient de l'extériorisation de ces émotions et comportements. Cela permet le dépassement —même si sur le plan symbolique— de la répression imposée par les conventions sociales. Comme le signale Emmanuel Dreux, « le genre burlesque vaut surtout pour sa *capacité à créer le désordre* et pour *les qualités libératoires du trouble qu'il sait faire naître*²⁰¹ ». Rendus à notre condition d'enfants, grâce au chaos et au ridicule, nos pulsions les plus corporelles et les moins conscientes émergent pour un moment, de même que nos sentiments les moins sociables et édifiants. Ce qui est refreiné par la respectabilité est souligné dans ces narrations de façon délibérée : manger avec voracité et sans aucune manière, séduire sans vergogne, se divertir avec des actes interdits, s'insinuer dans des lieux où l'on ne devrait pas, ou « faire une gaffe » dans une situation sérieuse. Les actes inconvenants, qu'ils soient espiègles, comiques ou cruels, composent les anecdotes, la trame du récit.

Ainsi, les plaisirs « bas » et différentes formes de transgression entrent en scène dans cette écriture, comme un de ses traits caractéristiques²⁰². La dimension corporelle et la psychologie primaire qu'elle met en évidence sont loin des émotions supérieures et des sentiments sublimes de la grande littérature. De fait, l'intériorité des personnages révèle des affects qui sont communs à la plupart des êtres humains et qui font simplement revenir aux mécanismes de la survie et aux plaisirs élémentaires, ou encore aux archétypes émotionnels enfantins (comme par exemple,

promeut une libération cathartique face aux conventions qui étouffent le désir.

²⁰¹ E. Dreux, *op. cit.*, p. 44, souligné par l'auteur.

²⁰² Par cette idée de « plaisirs bas », nous renvoyons à l'ouvrage de Reinaldo Laddaga que nous avons déjà évoqué : *Literaturas indigentes y placeres bajos. Felisberto Hernández, Virgilio Piñera y J.R. Wilcock*. Cette étude intègre les trois auteurs parce qu'ils partagent un rejet de la littérature « majeure », et parce qu'ils ont la capacité de présenter des faits mineurs et des situations marginales, y compris amoraux et tabous.

la figure de la matrone gigantesque ou de la maîtresse d'école, substituant la mère²⁰³).

Mais, avant tout, l'imagination du récit se nourrit des émotions les moins élevées et sophistiquées, ainsi que des instincts les plus irrévérencieux, et elle les travaille comme des éléments inventifs de son propre système fictionnel. En ce sens, les registres burlesques ouvrent sur ces énergies primaires « sauvages » et les rendent plus tolérables, grâce à leur masque ludique. Leur talent consiste à composer avec elles une véritable méthode esthétique. Comme les forces qui entrent dans le jeu du divertissement et de l'humour ne sont pas non plus exemptes de cruauté, elles exposent de façon festive le contenu d'égoïsme et d'agression qui sous-tend nos comportements : « La violence du burlesque (...) réside dans sa nature même, en tant que 'défoulement provocant'²⁰⁴ ». Ce qui nous divertit ou nous fait rire dans les exhibitions impudiques et dans tout manquement à la bonne éducation relève de cette possibilité d'être plus légers, puisque nous assumons le fait qu'elles libèrent la charge de mécontentement, de crainte ou d'anxiété que nous portons sur nos épaules quand nous prenons la vie au sérieux et que nous nous comportons comme il se doit.

Sans doute, le fait de « carnavaliser » nos fantasmes les plus basiques autorise un plaisir esthétique particulier, lié à la spontanéité : « Nos angoisses, à travers de telles scènes, ne sont certes pas simplement nommées : transformées en trouvailles,

²⁰³ Le type de « psychologie » que proposent ces récits, pour offrir un paradigme rapide, est celle de l'amour de la « première maîtresse » (cf. « Mi primera maestra », publié en 1950). Ce thème apparaît dans de nombreux récits et nouvelles, et montre un substrat affectif qui peut presque se fonder sur un lieu commun. Le narrateur adolescent de *Por los tiempos...* décrit un sentiment que chacun pourrait facilement identifier pour l'avoir déjà éprouvé : « siempre me encontraba fuertemente predispuesto a enamorarme de cuanta maestra tenía y de cuanta amiga de mamá venía a casa » (OC vol. 1, p. 145). Quant à ce motif comme noyau d'écriture et à l'*eros* comme fondement du récit, voir aussi toutes les nouvelles de la remémoration : *Por los tiempos de Clemente Colling* (à travers le personnage de la cousine), *El caballo perdido* (Celina, le professeur de piano), *Tierras de la memoria* (la « récitante », une fille un peu plus âgée que le protagoniste) et bien sûr, initialement, « La cara de Ana », 1930.

²⁰⁴ P. Král, *op. cit.*, p. 299. Il faut indiquer que les représentations « détabouïsantes » propres à la caricature (graphique ou animée) et au cinéma burlesque (dans les deux cas : animaux, personnages archétypaux ou quelque peu « vides ») ne sont pas anodines : elles permettent de véhiculer plus facilement l'interdit, dans la mesure où la violence et l'indécence nous paraissent plus tolérables quand nous les trouvons en entités non anthropomorphiques ou dont l'identité est diffuse. D'où l'homme « vide » du burlesque, personnage qui est en partie le modèle de l'individu anonyme. Le récepteur trouve ainsi plus facile de se projeter dans les attitudes antisociales que proposent ces genres.

elles sont bien au contraire comme « rachetées » en devenant source d'étonnement et de rire²⁰⁵ ».

Évidemment, derrière ces plaisirs et ces conduites décalées, nous trouvons en déclencheur l'angoisse, l'inquiétude et la peur, et pas seulement le désir qui voudrait passer outre les restrictions. Par ses portées diverses, sa profusion et le niveau de déformation et d'expressivité qu'il permet, le registre burlesque peut être tant un *topos* cocasse et irrévérencieux qu'une allusion en clair-obscur à cette zone monstrueuse où se touchent le sujet et son double, l'individu face à des menaces de perte, d'échec ou d'égarement... Le rire se révèle aussi tel un exorcisme évident des anxiétés profondes, comme le revers d'une inquiétude présente chez le sujet. L'univers du narrateur hernandien, du *je* qui relate, cette silhouette qui s'insinue dans les vies et les histoires d'autrui, est envahi par de semblables ambivalences. Si nous nous concentrons sur l'erreur, sur l'échec et l'inadéquation comme éléments esthétiquement productifs, et même comme la véritable façon de se relier au monde ou à la réalité, il conviendrait d'étudier plus en profondeur l'exemple particulier que, en ce sens, nous offre le narrateur et protagoniste de ces nouvelles en tant que véritable auteur, acteur, et regard de la dimension narrative.

²⁰⁵ P. Král, *op. cit.*, p. 296, souligné par l'auteur.

Chapitre 8

Le sujet : Entre nécessité et rêve

8.1. Le personnage comme une « silhouette » : le narrateur

Our hero came from *Nowhere* —he wasn't going *Anywhere*
and got kicked off *Somewhere*.

(extrait du film muet *The High Sign*, à propos du
personnage incarné par Buster Keaton, 1921)²⁰⁶

Il n'est pas étonnant que ces quelques lignes résumant un vieux film de Buster Keaton viennent si bien illustrer la structure de nombreuses nouvelles de Felisberto Hernández, et, en particulier, de celles qui composent le livre *Nadie encendía las lámparas*. Là, un narrateur très peu décrit, qui ne fait pas l'objet de précisions quant à son histoire passée ou à des situations personnelles, pénètre dans un monde autre (en générale, un monde particulièrement bizarre) d'où il se voit plus ou moins directement « viré ». La nouvelle se situe dans cet intervalle de vie qui est relaté, dans les détails d'une expérience curieuse²⁰⁷. Nous voyons de façon répétée ce personnage à la recherche d'un endroit où se loger, ou désireux d'obtenir un emploi : cette position de départ, qui révèle une certaine dépossession et une

²⁰⁶ L'explication que donne Emmanuel Dreux sur ce passage du premier film de Keaton permet de voir l'analogie avec le protagoniste-narrateur de Felisberto : « Keaton... tombe d'un tramway comme s'il tombait du ciel, après qu'un intertitre a précisé qu'il vient de nulle part, ne va nulle part mais s'est fait éjecter de quelque part ! On saisit donc Keaton en pleine trajectoire, en plein vol, dans un déplacement dont le point de départ (d'où vient-il ?) et le point d'arrivée (où va-t-il ?) importent peu et sont relégués derrière ce déplacement-ci, *qui est déjà commencé et continue sous nos yeux* » (E. Dreux, *op. cit.*, p. 163, souligné par l'auteur).

²⁰⁷ Le début *in media res* est caractéristique des nouvelles hernandiennes : le personnage-narrateur se décrit à peine lui-même ; il offre des informations vagues sur sa personne et fait tout de suite irruption dans les situations qu'il va raconter, ou s'adonne à des descriptions « oisives ». Par exemple, observons quelques *incipits* : « Fui a otra ciudad que tenía un río como para llegar o salir de ella en vapor. No me ocurrió nada raro hasta que salí de allí. Cuando caminaba por el muelle recordaba los momentos de actor que había representado en esa ciudad: en los conciertos, en las calles, en los cafés y en las visitas. » (« El vapor ») ; « Hoy he pasado, en esta pieza, horas felices » (« El corazón verde »), « La propaganda de estos muebles me tomó desprevenido » (« Muebles ' El Canario ' »). Voir OC vol. 1, p. 65 ; OC v. 2, p. 149 et p. 156, respectivement.

disponibilité un peu passive, déclenche le hasard de ses aventures. Et, dès lors, quand il accède à une situation qui lui procure quelque subsistance, il s'agit d'une entrée dans un espace décalé, où les lois appartiennent à d'autres ; mais nous pourrions presque dire que, pour lui, le monde lui-même est une loi faite par les autres. Ce déséquilibre essentiel avec la réalité constitue le paradigme de tout protagoniste burlesque, et ses péripéties —que nous soupçonnons par définition infinies— proviennent de cette discordance initiale.

En ce sens, le narrateur chez Felisberto participe de la typologie burlesque, si nous pensons au sujet ou à l'actant qu'il compose au sein des nouvelles, le narrateur intra-diégétique. Étant donné que nous traitons ici de l'anti-psychologie dans l'imagination hernandienne, il nous intéresse d'analyser le narrateur en tant que personnage : sans aucun doute, son apparition au cœur de ce registre si particulier n'implique pas la peinture complète de sa personnalité, avec un développement très appuyé, mais une trace partielle qui laisse place à un type d'individu assez général²⁰⁸.

Sans origines très explicites, le protagoniste burlesque se révèle comme une présence un peu sommaire, pourvue d'accents seulement sur certains de ses traits. Cette soustraction, cette absence de précisions biographiques, cette allure qui se dessine par les contours, procèdent en partie de la psychologie basique qui est ici exaltée. À ce titre, ce personnage devient comme une silhouette qui traverse les récits, avec un certain degré de variation mais avec un fond qui restera toujours identique. Dans les nouvelles, il est toujours un peu le même, bien qu'en réalité il soit à chaque fois différent²⁰⁹. Sans nom ni passé, pianiste ou parfois conteur (ce dernier uniquement dans les nouvelles les plus tardives), il s'agit d'un observateur,

²⁰⁸ L'impersonnalité du protagoniste burlesque est une des caractéristiques les plus évidentes de ce genre. Les définitions que donne Petr Král sur ce personnage sont éloquentes : il parle des « êtres idéaux », voire des « simples signes impersonnels », ou encore « ...des figures "archétypales" : des personnages emblématiques où l'homme —ou mieux certains de ses aspects— trouve comme un résumé intemporel et d'envergure plus ou moins universelle. » (P. Král, « Le mythe et le rituel dans le burlesque de cinéma », in D. Royot (éd.), *Revue Humoresques* numéro 6 : "Humour et cinéma", St-Ouen, Presses Universitaires de Vincennes, 1995, p. 22, souligné par l'auteur).

²⁰⁹ Pour sa part, Jean-Philippe Barnabé offre une définition très juste de ce personnage unique et à la fois multiple : « cet omniprésent "personnage central", comme le désigne quelque part Felisberto, privé de déterminations personnelles précises, mais pourvu en revanche de caractéristiques psychologiques étonnamment stables, inlassablement réaffirmées (ou très faiblement variées) d'une histoire à l'autre ». (cf. J.-P. Barnabé, *op. cit.*, p. 9).

d'une forme de perception, mais également d'une figure inadéquate, parfois drôle et charmante, toujours un peu fragile et maladroite, en fréquente disjonction avec son milieu.

Il faut également dire que l'absence d'un portrait achevé ou plus singularisé du protagoniste procède en partie de son « être regard », de son point de vue de narrateur, car il est celui qui filtre l'image du monde. De façon paradoxale peut-être, dans le modèle burlesque le protagoniste est le créateur et le sceau distinctif de tout ce qui s'offre au récepteur, mais sa figure semi-anonyme et sa relative dépersonnalisation fonctionnent en faveur de certains aspects choisis du sentiment et de la conduite du sujet. Nous avons analysé cette dynamique des émotions dans la section précédente ; il nous intéresse maintenant d'étudier le type de *subjectivité* que le style burlesque délimite à travers le protagoniste-narrateur. Voir, ainsi, quelles connotations apporte à la littérature hernandienne ce masque privilégié.

Fil conducteur d'expériences disparates, il importe peu que les contextes où ce sujet s'insère changent : sa position dans la vie est toujours identique, de même que le sens de ses odyssées insignifiantes. Le narrateur opère comme le modèle de certaines attitudes et émotions que nous possédons tous, et, ainsi, ses impressions de la réalité et ses actes se rapprochent du comportement de n'importe qui, et, d'une certaine façon... de personne²¹⁰. De ce point de vue, le personnage de type burlesque est alors une projection facile pour le récepteur, qui s'identifie à lui, puisqu'il montre des éléments de la personnalité que nous pouvons rencontrer en nous-mêmes. Mais dans son cas, il s'agit avant tout des aspects les plus loufoques, ineptes et démystificateurs de notre ego.

Si le burlesque est un art de l'erreur, dès lors, le personnage qui se trompe s'en trouve être le moteur de toute action, et son comportement inadapté s'érige en principe créatif du récit. Sans doute, il représente une subjectivité, mais pas celle dont se vantent au grand jour les consciences matures et respectables, les exemples moraux de la société ou les individus qui maîtrisent à merveille leur *performance*

²¹⁰ L'aspect inquiétant de cette dépersonnalisation sera traité rapidement plus loin dans ce même chapitre.

sociale et leur réputation. Rien de cela ne se trouve chez le personnage burlesque ; toutefois, c'est bien de là qu'il tire son propre charme²¹¹. Ce type d'individu est ainsi associé à tout un spectre d'images de carences et d'inadéquations, qui finissent par désigner sa position dans la vie : étranger ou vagabond, « crève-la-faim », désœuvré à la recherche de travail ou petit employé de bas étage... Bien souvent enfantin, rêveur, indécis, paresseux ; trop « dans la lune », malhabile, inopportun et gaffeur. Parfois, insignifiant et invisible aux yeux des autres, mais d'autres fois un peu fourbe et profiteur, espiègle et effronté. En même temps, sa maladresse servira de prétexte pour montrer l'absurdité du monde. Il sera tout de même l'artisan d'exploits fortuits ou astucieux, dans la mesure où le hasard et l'imprévu sont des lois supérieures dans sa vie, et le désastre, la règle (mais également le retournement soudain de la chance²¹²).

Si une certaine forme d'« infériorité » ou de carence matérielle est essentielle à la construction du protagoniste, cette propension existentielle se figure dans les histoires à travers une position sociale ou professionnelle peu encourageante et à travers une situation qui lui fait ressentir sa subordination ou qui ne lui offre pas de ressources matérielles suffisantes, de reconnaissance ou de confort :

Apenas había dejado la adolescencia me fui a vivir a una ciudad grande. Su centro —donde todo el mundo se movía apurado entre casas muy altas— quedaba cerca de un río.

Yo era un acomodador de un teatro; pero fuera de allí lo mismo corría de un lado para otro; parecía un ratón debajo de muebles viejos. Iba a mis lugares preferidos como si entrara en agujeros próximos y encontrara conexiones inesperadas. Además, me daba placer imaginar todo lo que no conocía de aquella ciudad.

Mi turno en el teatro era el último de la tarde. Yo corría a mi camarín, lustraba

²¹¹ « Plutôt que des hommes à part entière, les comiques sont certes des apparitions fantomatiques et ambiguës. (...) Leur fragilité même, me semble-t-il, ne peut le plus souvent que renforcer leur charme... » (P. Král, *Le burlesque ou Morale de la tarte à la crème*, *op. cit.*, p. 303).

²¹² À ce titre, nous pouvons rappeler le « succès » de « Cocodrilo » avec les femmes, dû à sa réputation de pleureur, ou « l'échec » du pianiste qui ne se laisse pas séduire par la domestique dans « El comedor oscuro »...

mis botones dorados y calzaba mi frac verde sobre chaleco y pantalones grises; en seguida me colocaba en el pasillo izquierdo de la platea y alcanzaba a los caballeros tomándoles el número; pero eran las damas las que primero seguían mis pasos cuando yo los apagaba en la alfombra roja. Al detenerme extendía la mano y hacía un saludo en paso de minué. (OC vol. 2, p. 75)

Mais la construction de ce personnage dépasse cela ; par exemple, dans *La casa inundada*, le narrateur est qualifié de « somnambule de confiance », ce qui renvoie à un type de personnalité assez particulier :

Alcides me encontró en Buenos Aires en un día que yo estaba muy débil, me invitó a un casamiento y me hizo comer de todo. En el momento de la ceremonia, pensó en conseguirme un empleo y, ahogado de risa, me habló de una “atolondrada generosa” que podía ayudarme. Y al final me dijo que ella había mandado inundar su casa según el sistema de un arquitecto sevillano que también inundó otra casa para un árabe que quería desquitarse de la sequía del desierto. Después Alcides fue con la novia a la casa de la señora Margarita, le habló mucho de mis libros y por último le dijo que yo era “un sonámbulo de confianza”. Ella decidió contribuir, enseguida, con dinero; y en el verano próximo, si yo sabía remar, me invitaría a la casa inundada. (OC vol. 2, p. 237)

Comme nous pouvons le constater dans la description du conteur qui voyage dans la maison inondée, et dans celle de l'ouvreur de cinéma, il semble difficile pour le protagoniste de pouvoir obtenir le minimum vital, de faire valoir ses capacités ou ses talents et de se faire respecter : telle est la condition de base que mobilise toute aventure, à l'origine de l'action. De plus, les frustrations quotidiennes et la menace de l'échec guident sa conduite et provoquent le désir d'obtenir un refuge provisoire ou une sécurité matérielle, de même que des gestes d'approbation ou d'admiration venant des autres, ou une quelconque forme de gratification personnelle. Par exemple, le narrateur de “El cocodrilo” nous montre sur le ton de la plaisanterie les difficultés de survie d'un musicien itinérant, qui ne paraît pas avoir l'habileté requise pour vendre ni « se vendre » :

Antes yo había cruzado por aquellas ciudades dando conciertos de piano; las horas de dicha habían sido escasas, pues vivía en la angustia de reunir gentes que quisieran aprobar la realización de un concierto; tenía que coordinarlos, influirlos mutuamente y tratar de encontrar algún hombre que fuera activo. Casi siempre eso era como luchar con borrachos lentos y distraídos: cuando lograba traer uno el otro se me iba. Además yo tenía que estudiar y escribirme artículos en los diarios. Desde hacía algún tiempo ya no tenía esa preocupación: alcancé a entrar en una gran casa de medias para mujer. Había pensado que las medias eran más necesarias que los conciertos y que sería más fácil colocarlas. Un amigo mío le dijo al gerente que yo tenía muchas relaciones femeninas, porque era concertista de piano y había recorrido muchas ciudades: entonces, podría aprovechar la influencia de los conciertos para colocar las medias.²¹³ (OC vol. 3, p. 75-76)

Les péripéties quotidiennes les plus élémentaires construisent la structure anecdotique de la nouvelle, puisque la seule nécessité décline les aventures qui se présentent au protagoniste, allant de pénibles à comiques, anodines et même loufoques :

El gerente había torcido el gesto; pero aceptó, no sólo por la influencia de mi amigo, sino porque yo había sacado el segundo premio en las leyendas de propaganda para esas medias. Su marca era "*Ilusión*". Y mi frase había sido: "¿Quién no acaricia, hoy, una media *Ilusión*?" Pero vender medias también me resultaba muy difícil y esperaba que de un momento a otro me llamaran de la casa central y me suprimieran el viático. (OC vol. 3, p. 76, souligné par l'auteur)

D'une part, nous voyons combien le narrateur s'investit dans la promotion inutile de ses concerts ; d'autre part, comment il trouve une échappatoire ridicule par l'entremise de la vente de bas. S'il lui est déjà difficile de convaincre les gens de s'intéresser à sa musique, un artiste-commerçant s'avère encore moins persuasif. S'il

²¹³ De même que dans la première partie de ce travail nous voyions la critique des personnages pédants, intellectuels ou artistes des premiers livres hernandiens, il faut souligner que la sphère sociale de l'art devient l'objet d'une démystification totale chez Felisberto ; il ne s'agit jamais d'escamoter l'aspect concret du métier d'artiste : les négociations avec les mécènes, les échanges intéressés, la subordination...

n’y avait cette sensationnelle réussite que le narrateur obtient à la fin de l’histoire, grâce à ses accès de larmes, nous pourrions dire de sa maladresse qu’elle est tout simplement chronique. Par exemple, quand il veut intervenir afin de rectifier une situation déjà mal engagée, il lui vient à l’esprit une solution encore plus inappropriée :

El dueño extendió mis medias en el mostrador y las estuvo acariciando con sus dedos cuadrados un buen rato. Parecía que no oía mis palabras. Tenía las patillas canosas como si se hubiera dejado en ellas el jabón de afeitar. En esos instantes entraron varias mujeres; y él, antes de irse, me hizo señas de que no me compraría, con uno de aquellos dedos que habían acariciado las medias. Yo me quedé quieto y pensé en insistir; tal vez pudiera entrar en conversación con él, más tarde, cuando no hubiera gente; entonces le hablaría de un yuyo que disuelto en agua le teñiría las patillas.” (“El cocodrilo”, OC vol. 3, p. 80-81)

Lâche et contemplatif, dépourvu d’habiletés que lui offriraient une vie aisée, le protagoniste est également défini par sa vulnérabilité au regard de «l’autre» : dans ce rapport de forces, il tend à occuper la place du pauvre face au riche, celle du timide face à celui qui est confiant et auto-suffisant, celle du nain face au géant, ou encore du maigret face au corpulent...⁹ Par exemple, dans le passage où l’ouvreur de cinéma s’obstine à suivre une belle femme dans la rue, pour laquelle il éprouve de la fascination, il se heurtera à une grosse dame :

⁹ Cette forme archétypale d’oppositions physiques fait ressortir le décalage du sujet face au monde qui l’entoure : « Dès le début du burlesque sennettien, celui-ci a tendance à cristalliser autour de deux figures opposées : le petit et le grand, le gringalet et le géant. A côté des personnages virginaux et fragiles, souvent de petite taille (...) s’affirment des personnages plus menaçants » (...) « ...opposant la violence et la force à leur subtilité, une grosse barbe ou une grimace “expressionniste” à leurs visages pâles et rêveurs, ils sont aussi extérieurs —au point de ressembler à des simples pantins— que les « petits » sont subjectifs et introvertis ; aussi obtus, inébranlables et puissants que les autres sont fins, vulnérables et hésitants. Comme toute figure appelée à un fonctionnement mythique —et c’en est ici une par excellence— celle du grand et du petit se prête évidemment à une lecture multiple, impossible à ramener à une seule : *c’est, tout à la fois, l’opposition du moi et du monde extérieur, de la rêverie et du réalisme, du goût du jeu et celui du pouvoir, etc.* En dehors de son attrait purement visuel, cependant, toutes les lectures de cette emblématique figure s’appuient à l’évidence sur une opposition fondamentale : celle œdipienne, entre le fils et le père. En même temps que les comiques font penser à des enfants, les malabars en face, eux, évoquent des images du Père sorties tout droit de leurs cauchemars, et agrandies par l’angoisse que celui-ci leur inspire. » (P. Král, *op. cit.*, 241-242, nous soulignons).

Una noche en que había recibido pocas propinas, salí del teatro y bajé hasta la calle más próxima al río. Mis piernas estaban cansadas; pero mis ojos tenían gran necesidad de ver. Al pararme en un casucha de libros viejos vi pasar una pareja de extranjeros; él iba vestido de negro y llevaba una gorra de apache, ella llevaba en la cabeza una mantilla española y hablaba en alemán. Yo caminaba en dirección de ellos, pero ellos iban apurados y me sacaron ventaja. Sin embargo, al llegar a la esquina tropezaron con un niño que vendía caramelos y le desparramaron los paquetes. (...) Seguí a la pareja ansiosamente : yo también tropecé con una gorda que me dijo:

— *Mirá* por dónde vas, imbécil. (« El acomodador », OC vol. 2, p. 87, souligné par l'auteur)

Quel est donc le sens de cette personnalité si spéciale en même temps que relativement vide, absente ? Le registre burlesque, en tant que modèle désacralisant et démystificateur, se pose comme expert dans cette entreprise de décourager « toutes les vanités¹⁰ ». Son humour assume d'une manière extrême la désidérialisation d'un sujet puissant dans sa volonté consciente et ses ambitions, voire la désidérialisation de tout monde stable et ordonné. Et l'incarnation de ce principe se trouve dans ce « personnage central », avec toutes les histoires qu'il attire à lui. D'après les mots de Petr Král, « ce n'est pas pour rien si la découverte du monde telle que les comiques la pratiquent, le plus souvent, s'accompagne d'un spectaculaire effondrement de toute certitude "phallique"...¹¹ ».

Personnage sans grandeur, personnage mineur, il ne lui arrive jamais rien de particulièrement important : ses péripéties sont triviales. À travers cet antihéros, les faits les plus simples de la vie, les plus communs —les erreurs banales ainsi que les réussites dérisoires— deviennent un matériau profondément créatif. Ainsi, nous partageons ses mésaventures et ses moments d'euphorie, de même que la transformation en « catastrophe » des situations insignifiantes (il s'agit là d'un mécanisme propre au registre burlesque). C'est le cas de l'effet cauchemardesque et ridicule de la « réclame » envahissante de « Muebles El Canario » (« Meubles 'Le

¹⁰ « Un cinéma qui (...) décourage toutes les vanités » (E. Dreux, *op. cit.*, p. 42).

¹¹ P. Král, *Le burlesque ou...*, *op. cit.*, p. 323.

Canari' »), qui se répète dans la tête du protagoniste comme s'il entendait « des voix » :

— Hola, hola; transmite difusora «El Canario »... hola, hola, audición especial. Las personas sensibilizadas para estas transmisiones... etc., etc.

Todo esto lo oía de pie, descalzo, al costado de la cama y sin animarme a encender la luz; había dado un salto y me había quedado duro en ese lugar; parecía imposible que aquello sonara dentro de mi cabeza. Me volví a tirar en la cama y por último me decidí a esperar. Ahora estaban pasando indicaciones a propósito de los pagos en cuotas de los muebles «El Canario». Y de pronto dijeron:

—Como primer número se transmitirá el tango...

Desesperado, me metí debajo de una cobija gruesa; entonces oí todo con más claridad, pues la cobija atenuaba los ruidos de la calle y yo sentía mejor lo que ocurría dentro de mi cabeza. En seguida me saqué la cobija y empecé a caminar por la habitación (...) Me acosté de nuevo y al agarrarme de los barrotes de la cama volví a oír el tango con más nitidez. (« Muebles El Canario », *Nadie encendía las lámparas*, OC vol. 2, p. 158)

Il est évident que ce registre esquive la tragédie et les grands tons, afin de s'appropriier le petit drame de tous les jours, les « menus accidents du quotidien¹² ». Avec une désinvolture unique, son sens de la comédie met en scène nos peurs et nos illusions les plus tenaces ; il présente les préoccupations qui sont en germe dans les événements courants, ces préoccupations ordinaires qui, à nos yeux, acquièrent les proportions d'une catastrophe ou d'un cauchemar. Nous ne sommes ni Othello ni Hamlet et nous nous projetons avec délectation dans les vicissitudes de la vie ordinaire, puisqu'elles sont le véritable « drame » que nous connaissons, par opposition à la grandeur et l'importance des conflits qui inspirent les grandes formes artistiques¹³.

¹² P. Král, « Le mythe et le rituel... », *op. cit.*, p. 29.

¹³ « Le drame remplacé par des simples embêtements, la fatalité cédant le pas à l'accident et la tragédie qui s'efface devant une sinistre farce : n'est-ce pas ce qui pourrait définir toute la vie moderne? Nos destinés elles-mêmes —ces "histoires individuelles"— ne sont d'ailleurs plus qu'une suite de situations fragmentaires, à l'image des gags dont sont faites les intrigues burlesques » (*ibid.*, p. 28-29).

Ainsi, le narrateur hernandien, en même temps qu'il relate les adversités banales, trame avec ses erreurs un texte drolatique, et en extrait un certain lyrisme. L'absurdité de nombreuses situations et leurs détails extravagants donnent une légèreté certaine au récit de ces maladroites. Par exemple, le narrateur de « El cocodrilo », bien qu'il soit convaincu de son licenciement et ce d'une façon presque fataliste, est capable de réfléchir sur sa situation avec humour :

Cuando encontraba antiguos conocidos les decía que la representación de una gran casa comercial me permitía viajar con independencia y no obligar a mis amigos a patrocinar mis conciertos cuando no eran oportunos. Jamás habían sido oportunos mis conciertos. En esta misma ciudad me habían puesto pretextos poco comunes: el presidente del Club estaba de mal humor porque yo lo había hecho levantar la mesa de juego y me dijo que habiendo muerto una persona que tenía muchos parientes, media ciudad estaba enlutada. Ahora yo les decía: estaré unos días para ver si surge naturalmente el deseo de un concierto; pero les producía mala impresión el hecho de que un concertista vendiera medias. Y en cuanto a colocar medias, todas las mañanas yo me animaba y todas las noches me desanimaba: era como vestirse y desnudarse. Me costaba renovar a cada instante cierta fuerza grosera necesaria para insistir ante comerciantes siempre apurados. Pero ahora me había resignado a esperar que me echaran y trataba de disfrutar mientras me duraba el viático. («El cocodrilo», OC vol. 3, p. 76-77)

Mais le triomphe est aussi possible pour une action qui paraîtrait condamnée à l'échec. Comme le comique burlesque, le narrateur hernandien possède des talents et des astuces qui peuvent subitement compenser ou inverser la situation. Séducteur ou vindicatif, le protagoniste parvient parfois à des succès avec les femmes ou avec ces personnalités extravagantes qui lui offrent un soutien ou un mécénat ; il exhibe des qualités qui attirent l'attention ou il obtient simplement, pour un temps, sa revanche sur l'offenseur¹⁴. Si le narrateur représente la fragilité face à l'adversité, le démun

¹⁴ Nous pouvons voir la séduction (thème que nous avons déjà commenté à différentes reprises dans cette étude) comme le « triomphe » du narrateur dans « Nadie encendía las lámparas », « El

face au puissant, dans ses réserves inventives ou dans l'élan imprévu du hasard, il pourra faire preuve d'astuce, être malin ou original, et conquérir :

Me extrañó que a la noche siguiente ella aceptara otra invitación al cine. Al salir de allí, tarde de la noche y cuando pasábamos por mi casa le propuse que tomáramos una taza de leche. Entonces se me ocurrió decirle:

— ¡Es tan tarde! Si su papá no fuera tan celoso usted podría quedarse en mi casa.

En ese momento ella tenía la taza en la boca; la separó apenas de los labios y sintiéndose escondida detrás de ella, me dijo :

— Mi padre está preso.

Hicimos un minuto de silencio para pensar en el padre; pero yo estaba contento. (« Úrsula », OC vol. 3, p. 132)

De cette manière, il semble aisé d'expliquer le mécanisme qui fonde ce personnage de fiction : Freud a très bien éclairé la qualité séductrice du comique quand il s'agit d'extraire l'inventivité humoristique des faiblesses, des erreurs et des échecs, en particulier s'ils sont personnels¹⁵. Rien de plus libérateur que de rire de soi-même, et, par ce biais, apprécier avec empathie ces caractéristiques humaines que notre désir de perfection et d'infatuation nous amène à voir comme des défauts qu'il faudrait éradiquer.

Cependant, pour Freud, le geste qui consiste à se tourner en dérision dissimule un piège : c'est précisément par-là que nous récupérons l'énergie narcissique que nous avons perdue dans l'échec. La personnalité se renforce grâce à l'inventivité comique penchée sur ses propres fautes. Mais c'est ce geste qui devient essentiel ici, puisque de cette façon, celui qui échoue finit par réussir : il devient comédien. Dans tous les cas, son public ou ses lecteurs sont charmés par cette action créative.

cocodrilo », ou encore dans l'attitude agressive de vengeance dans « El acomodador » et « La mujer parecida a mí », à travers la transformation en lumière sinistre ou en cheval rebelle et assassin. Pour le traitement de ce thème, cf. Pezzoni, « Felisberto Hernández, parábola del desquite », *El texto y sus voces*, Buenos Aires, Sudamericana, 1986. D'autre part, pour l'examen de l'oscillation entre impuissance et toute-puissance comme dynamique psychologique fondamentale du personnage burlesque, cf. P. Král, *Le burlesque ou Morale...*, chapitre « La toute-puissance et l'impossibilité », *op. cit.*, p. 298-323.

¹⁵ S. Freud, « L'humour », in *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, Paris, Gallimard, 1985, p. 317-328.

Ce qui nous semble clair, c'est que dans le fait de retraduire la propre inaptitude en geste suggestif et séduisant, le protagoniste rappelle une personnalité d'artiste : celui qui est capable de produire une « forme » destinée aux autres, celui qui transfigure la réalité en trouvaille. Ainsi, le personnage narrateur et sa silhouette burlesque, dans les nouvelles de Felisberto, renvoie à l'image de l'auteur.

8.2. L'auteur-protagoniste : «*Mi primer concierto*» («*Mon premier concert*»)

Finalement, la caractéristique essentielle du personnage burlesque est que celui-ci adopte une double perspective : il est à la fois protagoniste et narrateur ; il est en même temps le je, l'action et la perception. Cette imbrication introduit une cohésion singulière : selon la formule d'Artaud, le protagoniste burlesque constitue simultanément « la pensée de l'auteur et la suite des événements²¹⁴ ». Cela explique qu'une présence si vague possède tant de force, puisqu'elle condense une interprétation et un positionnement dans la réalité : la vision est à même d'incarner, de *se faire personnage*.

Dans le sens le plus marqué de l'auteur-personnage burlesque, le récit «*Mi primer concierto*» (*Nadie encendía las lámparas*) synthétise ce fonctionnement, et met en œuvre du début à la fin un ton de comédie²¹⁵. Ce récit nous offre une image du je-artiste de l'intérieur, en traitant des péripéties d'un pianiste qui s'apprête à donner son premier récital en public.

L'effet drolatique de l'histoire se base sur le fait que le protagoniste est très loin de l'autosuffisance psychologique et des images de perfection, de contrôle et de maîtrise que le public imagine chez les artistes ou tend à projeter sur eux. Apeuré,

²¹⁴ A. Artaud, « Réponse à une enquête », s.d., in *Œuvres Complètes*, tome 3, Paris, Gallimard, 1961, p. 74, repris par E. Dreux, *op. cit.*, p. 46.

²¹⁵ Comme nous l'avons déjà mentionné dans l'introduction de ce travail, l'association de la littérature hernandienne avec le cinéma burlesque a été signalée par Italo Calvino dans son célèbre texte « Felisberto no se parece a ninguno », à propos de cette nouvelle en particulier. L'apparition d'un chat sur scène pendant l'interprétation du protagoniste est qualifiée par l'auteur italien de gag « chaplinesque ». (Calvino, Italo, « Felisberto no se parece a ninguno », in *Revista Crisis*, Buenos Aires, octobre 1974, p. 12-13.)

mal préparé, le narrateur ne peut contenir son angoisse et, en essayant d'y remédier par des stratégies ridicules, il construit le *crescendo* comique de la trame. Depuis le début de l'histoire, nous le voyons inquiet, lorsqu'il se rend compte que le jour du spectacle approche :

El día de mi primer concierto tuve sentimientos extraños y algún conocimiento imprevisto de mí mismo. (...) Yo tenía desconfianza de mí, y aquella mañana me puse a repasar el programa como el que cuenta su dinero porque sospecha que en la noche le han robado. Pronto me di cuenta de que yo no poseía todo lo que pensaba. La primera sospecha la había tenido unos días antes; fue en el momento de comprometer mi palabra con los dueños del teatro; me vino un calor extraño al estómago y tuve el presentimiento de un peligro inmediato. Reaccioné yendo a estudiar enseguida; pero como tenía varios días por delante, pronto empecé a calcular con el mismo error de siempre lo que podría hacer con el tiempo que me quedaba. (OC v. 2, p. 124-125)

La panique du personnage se déclenche quand il réalise qu'il était « dans les nuages » et qu'il n'a pas su anticiper l'entraînement qui lui était nécessaire ; il comprend qu'il n'atteint pas le niveau requis pour l'exécution : « no sólo no había llegado a lo que quería, sino que no lo alcanzaría ni con un año más de estudio²¹⁶». Mais la sensation de peur éclate objectivement lorsqu'il tombe sur son propre nom sur un grand panneau publicitaire. Il est comique de voir comment la taille des lettres de l'affiche augmente l'inquiétude du protagoniste :

A la vuelta de una esquina me encontré con un carro que tenía a los costados dos grandes carteles con mi nombre en letras inmensas. Aquello me descompuso más. Si las letras hubieran sido más chicas, tal vez mi compromiso hubiera sido menor; entonces volví al teatro, traté de estar sereno y pensar en lo que haría. (*Ibid.*, p. 125)

Ce récit suit très bien le principe d'accumulation d'erreurs, à travers la

²¹⁶ «Mi primer concierto», *Nadie encendía las lámparas*, OC vol. 2, p. 125.

progression des maladresses du protagoniste. Ses défaillances en série se transforment en l'objet de la trame et créent le comique. Les tentatives pour neutraliser ou surmonter la panique échelonnent ainsi un ensemble de « gags ». Le premier exemple se situe lorsque le protagoniste, désireux d'exorciser la tension, décide d'aller dans la salle pour pratiquer son entrée, mais cela ne fait qu'empirer la situation :

(...) se me ocurrió por primera vez ensayar el concierto en lo que él tuviera de teatral. Primero revisé bien todo el teatro para estar seguro de que nadie me vería y en seguida empecé a ensayar la cruzada del escenario; iba desde la puerta del decorado hasta el piano. La primera vez entré tan ligero como un repartidor apurado que va a dejar la carne encima de una mesa. (*Ibid.*, p. 126)

La référence théâtrale n'est pas vaine ; de fait, tout le récit revêt un caractère « théâtral » par la forme de l'action présentée. Le lecteur a sous les yeux, avec tous les détails, la scène complète de la répétition et du concert postérieur. Mais cette référence est aussi fondamentale parce que la narration semble se moquer d'une certaine conception esthétique : il s'agit ici de prendre « théâtral » au sens de ce qui est feint, affecté, artificiel dans l'art. De fait, la maladresse du protagoniste contraste avec son désir de se trouver superbe dans les yeux des autres et crée un décalage particulièrement drôle avec ce qui arrive en effet lors de sa *performance*.

Ce bouffon qu'est le narrateur définit la discordance entre le réel et le désiré comme un écart presque grotesque entre deux personnalités, « le livreur pressé qui va déposer sa viande sur une table » (« el repartidor de carne ») et l'individu qui feint d'être subtil et « mystérieux » quand il entre en scène :

Yo tendría que entrar con la lentitud del que va a dar el concierto decimocuarto de la decimonovena temporada; casi con aburrimiento; y no debía lanzarme cuando mi vanidad estuviera asustada; debía dar la impresión de llevar con descuido, algo propio, misterioso, elaborado en una vida desconocida. (OC v. 2, p. 126)

Il est clair que le protagoniste perçoit la pression du public comme une nécessité de projeter une image satisfaisante, en accord avec les idéalizations existantes de la personnalité de l'artiste. Et par réduction à l'absurde, sa conduite peureuse expose l'idéologie prétentieuse qui imprègne le monde de l'art, où la perfection et la maîtrise de soi sont requises, même pour celui qui ne possède aucune expérience.

La dislocation entre cette attente « supérieure », d'une part, et les capacités réelles du narrateur, d'autre part, est ici exploitée au plus haut degré. Par la suite, les essais pratiques de diverses entrées et la traversée de la scène donnent lieu à une panoplie de préparations ridicules :

Algunas veces pude sorprenderme descuidado, pero aun cuando llevaba el cuerpo flojo y quería ser natural, experimentaba distintas maneras de andar: movía las caderas como un torero, o iba duro como si llevara una bandeja cargada, o me inclinaba hacia los lados como un boxeador.

Después me encontré con otra dificultad grande: las manos. Ya me había parecido feo que algunos concertistas, en el momento de saludar al público, dejaran colgar y balancearse los brazos, como si fueran péndulos. (...) Entonces se me ocurrió algo que por mucho tiempo creí novedoso: entraría tomándome el puño izquierdo con la mano derecha, como si fuera abrochándome un gemelo. (Años después un actor me dijo que aquello era una vulgaridad y que la llamaban "la pose del bailarín"; entonces, riéndose, imitó los pasos de una danza y alternativamente se iba tomando el puño izquierdo con la mano derecha y después el puño derecho con la mano izquierda.) (*Ibid.*, p. 126-127)

Le costume, en tant qu'autre signe extérieur de prestance, ne semble pas non plus aider le pianiste, puisque sa tenue de gala le serre trop. L'utiliser malgré tout contribuerait à mettre à bas la bonne image qu'il vient de se forger avec peine :

Después me probé el smoking que me había regalado un amigo; era muy chico y me dejó inmovilizado; con él hubiera tenido que dar por inútiles todos los ensayos de naturalidad y soltura; además, en cualquier momento podría romperse. Por fin decidí utilizar mi traje de calle; todo tendría más naturalidad; claro que tampoco

me parecía bien todo lo que fuera demasiado familiar; yo hubiera querido inventar, al mismo tiempo, algo extraño; pero yo estaba muy cansado y sentía en las axilas las lastimaduras que me había dejado el smoking. (*ibid.*, p. 127)

Finalement, aucune stratégie ne se révèle efficace pour calmer le protagoniste, car la panique refait surface lorsqu'il se rend compte que, chaque fois qu'il tente de se rappeler un quelconque passage de la partition, il a oublié les notes. C'est juste à ce moment, peu avant le concert, que les gens commencent à entrer ; le musicien, accompagné de deux amis et de l'accordeur, se met à épier à travers de « petits trous » improvisés « dans le décor²¹⁷ ». A cet instant qui précède l'entrée en scène, la réaction que suscite le public chez le pianiste est un mélange de peur avec l'illusion qu'un prétexte le sauvera de la « catastrophe » :

Deseaba que hubiera poca gente porque así el desastre se comentaría menos. Además habría un promedio menor de entendidos. Y todavía tendría en mi favor todo lo que había ensayado en escena para la gente que no pudiera juzgar directamente la música. Y aun los que entendieran un poco, dudarían. (*ibid.*, p. 128)

Finalement, le moment inévitable arrive, et le protagoniste s'applique à contrôler ses gestes d'après ses plans et à mener à bien le concert de son mieux, bien que cela ne soit pas toujours avec succès :

Di orden al electricista de dejar la sala en penumbra; hice memoria de los pasos, me tomé el gemelo del puño izquierdo con la mano derecha y me metí en el escenario como si entrara en el resplandor próximo a un incendio. (...) Había llegado a la silla y todavía no aparecían los primeros aplausos. Al final llegaron y tuve que saludar interrumpiendo el movimiento con que había empezado a sentarme. A pesar de este pequeño contratiempo traté de seguir desarrollando mi programa. (...) Después, y según mi programa, debía mirar unos instantes el teclado como para concentrar el pensamiento y esperar la llegada de la musa o el espíritu del autor. —Era el de Bach y debía estar muy lejano—. Pero siguió entrando gente y tuve que cortar la comunicación. (*ibid.*, 129)

²¹⁷ *Ibid.*, p. 127.

Après ce passage où nous percevons déjà le talent auto-dérisoire du narrateur, il y a le récit du concert. Malgré la description nettement comique que le protagoniste fait de sa propre exécution (comme l'analogie de son interprétation au piano avec le boulanger qui pétrit le pain : « metía las manos en la masa sonora y la moldeaba como si trabajara una materia plástica y caliente²¹⁸ »), ou de l'effet que l'auditoire produit sur lui (« las miradas del público me daban en la mejilla derecha y parecía que me levantarían ampollas²¹⁹ »), le pianiste parvient à sortir indemne des premiers morceaux. Mais après les applaudissements, lorsqu'il entame la seconde partie du répertoire, une étrange intrusion survient :

Todo ocurría sin novedad hasta que llegué a una « Cajita de Música ». Yo había corrido la silla un poco hacia los agudos para estar más cómodo y las primeras notas comenzaron a caer como gotas al principio de una lluvia. Estaba seguro de que aquella pieza no iba más mal que las anteriores. Pero de pronto sentí en la sala murmullos y hasta creí haber oído risas. Empecé a contraerme como un gusano, a desconfiar de mis medios y a entorpecerlos. También creí haber visto moverse una sombra alargada sobre el piso del escenario. Cuando pude echar una mirada fugaz me encontré con que realmente había una sombra ; pero estaba quieta. Seguía tocando y seguían en la sala los murmullos. Aunque no miraba, ahora veía que la sombra hacía movimientos. No iba a pensar en nada monstruoso ; ni siquiera en que alguien quisiera hacerme una broma. (...) Volví a mirar en seguida y vi un gato negro. Yo estaba por terminar la pieza y la gente aumentó el murmullo y las risas. (*ibid.*, p. 130-131)

L'analogie avec une scène de cinéma muet (qui emprunte aussi beaucoup au genre théâtral, et encore plus dans le registre du *splastic*), à travers les images mobiles des taches d'ombre et le pianiste qui ne parvient pas à déceler d'où elles viennent, est surprenante. Mais toute la narration s'apparente globalement à une scène de ce type, et les étapes d'«erreur comique» de l'histoire progressent jusqu'au

²¹⁸ *Ibid.*

²¹⁹ *Ibid.*, p. 130.

climax, qui consiste en une « chorégraphie » inattendue du pianiste, directement en dialogue et contrepoint avec le chat :

Me di cuenta de que se estaba lavando la cara. ¿Qué haría con él? ¿Lo llevaría para adentro? Me pareció ridículo. Terminé, aplaudieron y al pararme a saludar sentí que el gato me rozaba los pantalones. Yo me inclinaba y sonreía. Me senté y se me ocurrió acariciarlo. Pasó el tiempo prudente antes de iniciar la obra siguiente y no sabía qué hacer con el gato. Me parecía ridículo perseguirlo por el escenario y ante el público. Entonces me decidí a tocar con él al lado; pero no podía imaginar, como antes, ninguna forma que pudiera realizar o correr detrás de ninguna idea: pensaba demasiado en el gato. Después pensé en algo que me llenó de temor. En la mitad de la obra había unos pasajes en que yo debía dar zarpazos con la mano izquierda; era del lado del gato y no sería difícil que él también saltara sobre el teclado. Pero antes de de llegar allí me había hecho esta reflexión: « Si el gato salta, le echarán las culpas a él de mi mala ejecución ». (*ibid.*, p. 131)

L'apparition imprévue du chat permet aussi au pianiste de se libérer enfin de toutes les précautions et impostures, de ne plus penser aux formes, comme si l'absurdité avait déjà tout envahi, triomphante, et pour le meilleur : «Entonces me decidí a arriesgarme y a hacer locuras. El gato no saltó; pero yo terminé la pieza y con ella la primera parte del concierto. En medio de los aplausos miré todo el escenario; pero el gato no estaba²²⁰ ».

Ainsi, tandis que les vaines tentatives du musicien pour paraître grave et cérémonieux signalent clairement que la solennité est ridicule, l'irruption du chat comme une menace à la perfection du spectacle est incluse positivement dans la performance, et c'est ce qui finit par gagner l'approbation du public. Le succès de la représentation se mesure non seulement par les applaudissements, mais aussi par les rires joyeux des spectateurs, grâce à l'incongruité de la situation et à l'ingéniosité de l'artiste pour se tirer de là :

²²⁰ *Ibid.*, p. 131.

Yo estaba por terminar y la gente aumentó el murmullo y las risas. (...) Mis amigos, en vez de esperar el final, vinieron a verme en el intervalo y me contaron los elogios de la familia que se sentaba atrás de ellos y que tanto había criticado en el concierto anterior. También habían hablado con otros y habían resuelto darme un pequeño lunch después del concierto²²¹.

Finalement, cet artiste maladroit semble bénéficier —voire se construire à partir—du risque qui pourrait saper l'excellence artistique : en définitive, il obtient sa fraîcheur et sa vitalité du charme de l'imprévu.

Ici le protagoniste parvient à la pleine possession de son art à travers la dérivation comique de l'événement. Musicien, comédien et, finalement, narrateur de sa propre péripétie, ces trois personnalités ne semblent révéler qu'une identité unique, et si le recours au gag ou à la « trouvaille » n'est pas un fonctionnement réservé à « Mi primer concierto », ce qui est suggestif ici c'est sa prépondérance et le paradigme qui en découle. Ce récit semblerait nous dire que l'artiste hernandien se voit facilement lui-même comme un auteur burlesque, qu'il existe une identification significative en ce sens.

L'exploitation esthétique de l'échec comme inversion de l'inaptitude ou de la faiblesse en triomphe de l'irrévérence, ou en apparition de la poésie et de l'humour, affirme l'affinité du récit avec l'esprit burlesque. Dans la confrontation avec ce qui est attendu, sérieux ou sublime, dans l'effet de dislocation face au bon et au « meilleur », réside la force créative authentique.

²²¹ Le pianiste pauvre dont le smoking prêté est trop étroit, mais qui reçoit finalement l'admiration du public et la gratification d'un petit « lunch » : n'est-ce pas là l'image de l'artiste burlesque comme le « bon à rien », et en même temps, l'audacieux et le *pícaro* triomphant ?

8.3. *Le je et son double*

Me sentí como un cuarto vacío, dentro de él ni siquiera estaba yo

Tierras de la memoria

Aquel espejo podía decir que él siempre había reflejado un hombre sin cabeza

Las Hortensias

Bien qu'il soit une valeur pour cette littérature, le divertissement n'est pas toujours le seul effet produit dans les narrations. Celles-ci incluent également leur propre part d'ombre, et suggèrent un sentiment de détresse et de désarroi, quoique, dans une grande mesure, elles s'appliquent à l'estomper avec une touche de fantaisie. Chez le narrateur hernandien, une composante mélancolique donne appui à l'écriture du je (nous le verrons lorsque nous aborderons les images de l'écrivain et la littérature de la mémoire) ; le « somnambule » trouve dans l'écriture des accents légers ou poétiques pour le chagrin. Cependant, les formulations imaginatives ne dissimulent pas systématiquement ce qui a lieu derrière les mots. Par exemple, dans une nouvelle qui s'avère plutôt comique comme « El cocodrilo », le narrateur énonce d'un trait rapide : « hubiera querido salir de aquella tienda, de aquella ciudad y de aquella vida²²² ». Le style sommaire de la formulation contribue à ne pas troubler le lecteur, car si le narrateur lui donnait plus de temps pour réfléchir au contenu implicite, le ton du récit en serait changé. Par d'autres moments, le protagoniste en vient à faire allusion à sa situation ou même à la décrire sans aucun masque de gaieté, bien que nous ne puissions nier la beauté avec laquelle il construit les nuances de son pessimisme :

Al poco tiempo yo empecé a disminuir las corridas por el teatro y a enfermarme de silencio. Me hundía en mí mismo como en un pantano. Mis compañeros de trabajo tropezaban conmigo, y yo empecé a ser un estorbo errante. Lo único que hacía bien era lustrar los botones de mi frac. Una vez un compañero me dijo: “¡*Apúrate*, hipopótamo!” Aquella palabra

²²² OC vol. 3, p. 81.

cayó en mi pantano, se me quedó pegada y empezó a hundirse. (“El acomodador”, OC vol. 2, p. 78)

Nous simplifierions cette littérature si nous n’en voyions que le côté jovial, inventif ou lyrique que déploient ses jeux. Dans un sens global, le caractère primaire de la psychologie et une certaine déconstruction du personnage (qui se réduit en partie à un schéma anonyme), de même que l’exaltation du chaos que le modèle burlesque sous-tend, ne rendent pas si grande la distance entre l’espace solitaire du clown et le théâtre d’ombres d’un Beckett ou d’un Kafka... De la même façon, la littérature de Felisberto contient des zones de clair-obscur, comme les spectres d’angoisse ou de dédoublement d’un je qui se révèle étranger à lui-même. Nous ne nous avancerons pas trop ici sur cet aspect, sans aucun doute intéressant, de sa littérature ; il n’en demeure pas moins qu’elle entretient un esprit commun avec le burlesque quand ce dernier, dans son apparente trivialité, touche les préoccupations de l’art « noble » du XX^e siècle, et parvient à sa façon à exhiber la mort de la certitude qui traverse la modernité.

En effet, si nous faisons un parallélisme entre les désirs de l’avant-garde et le cinéma burlesque, il faut dire que, à nos yeux, une trame souterraine unit le comédien protagoniste avec le personnage du roman du XX^e siècle. Le burlesque, bien qu’héritier d’anciens modèles artistiques fondés sur l’irrévérence —qui incluent la picaresque, le cirque et le carnaval, la bouffonnerie, la *comedia dell’arte*, le vaudeville, le clown voire le *music hall*— construit un sujet qui s’avère être, toutefois, sa création singulière. Le personnage qu’il nous présente s’inscrit directement dans notre époque, et à la lumière de son masque en noir et blanc et de son allure de pantin, nous décelons le caractère fantasmatique et l’inquiétante multiplicité de notre propre conscience. La dépersonnalisation du sujet burlesque est en vérité très proche des aventures expérimentales de déconstruction du personnage, dans ce que les anglosaxons ont nommé *Modernism*. Si la raison, la clarté et la pleine volonté en tant que fondements du sujet ont été démystifiées à travers le personnage du roman, l’antihéros burlesque, dans la simplicité trompeuse de son expression —de même que dans l’inconvenance essentielle de son lien au monde—, nous présente en miroir cette même entité en crise, mais d’une façon plus proche de nous.

L'instabilité, la fragmentation ou la dissolution de l'identité est ainsi une caractéristique du modèle burlesque, qui aime confondre des éléments disparates et tout soumettre à une existence incertaine, dépourvue de base solide. Et ce principe est davantage visible dans la littérature hernandienne, dans la mesure où celle-ci présente le malaise qui résulte de l'exploration de la pensée, et parce qu'elle représente souvent les disjonctions de la relation corps-esprit²²³. Dans les formes antipsychologiques et élémentaires du registre comique, les motifs de confusion, de multiplication et de désarticulation du sujet, s'expriment fréquemment à travers des figurations classiques du motif du « double »²²⁴. Mais ce caractère archétypal et le préjugé qui le concevrait comme un thème rebattu ne doivent pas faire perdre de vue l'efficacité avec laquelle la littérature hernandienne, dans ce même sens, suggère des dilemmes qui, dans d'autres systèmes artistiques, requièrent une réflexion approfondie. Par exemple, dans « El vapor » (« Le bateau à vapeur », dans *La cara de Ana*), le narrateur, qui nous a décrit son inquiétude émotionnelle depuis le début du récit, conclut la nouvelle d'une façon magistrale avec l'image du reflet décomposé de son visage dans un miroir :

De pronto tuve ganas de pasearme sobre cubierta, pero cuando pasé por dos espejos que formaban un ángulo recto al encontrarse en dos paredes, miré al rincón y me llamó la atención que me viera la mitad de la cabeza más una oreja de la otra mitad. (« El vapor », *La cara de Ana*, OC vol. 1, p. 68)²²⁵

²²³ Traiter le côté sombre que suggère la littérature hernandienne supposerait un travail à part. Cependant, nous avons déjà abordé ce thème dans un article qui traite, dans diverses narrations de Felisberto, du caractère troublant de la pensée, et de la perception de la conscience comme une scission parfois insupportable. (Voir « La imagen del sujeto y el pensamiento en las *Primeras Invenciones* de Felisberto Hernández », in *Cahiers de LIRICO* numéro 4, *Quimeras. Cuando la literatura sabe, ve, piensa*, St-Denis, Université Paris 8, année 2008, p. 135-145). À ce sujet, nous suggérons aussi la lecture de l'article récent de Diego Vecchio consacré à *Diario del sinvergüenza*, « El Yo menguante », in *Cahiers de LIRICO* numéro 5, *Raros uruguayos, nuevas miradas*, St-Denis, année 2010, p. 95-109) ou *Cahiers de LIRICO* [En ligne], 5 | 2010, URL : <http://lirico.revues.org/432>, disponible en ligne.

²²⁴ « Le fréquent recours du burlesque au double rôle et au motif du sosie —comme l'identité flottante des comiques en général— va encore dans le même sens, celui d'une "dissolution" cauchemardesque, par hypertrophie ou par défaut, de nos repères les plus sûrs » (P. Král, *op. cit.*, p. 294).

²²⁵ Référence classique sur l'autoportrait : dans « L'inquiétante étrangeté », Freud signale que la

D'autres exemples se trouvent notamment dans *Las Hortensias*, « El acomodador », « Las dos historias » et *Tierras de la memoria*. Suivant le principe de la figuration visuelle qui est propre à la psychologie des personnages dans les récits hernandiens, le motif du double exprime le caractère troublant du je scindé :

Él también era desconocido de sí mismo y recibía una desilusión muy grande al descubrir la materia de la que estaba hecho. Después se fue a su dormitorio, se acostó tapándose hasta la cabeza y, contra lo que hubiera creído, se durmió en seguida. (...) A la mañana siguiente se despertó con el cuerpo arrollado y recordó quién era él, ahora. Su nombre y su apellido le parecieron diferentes y los imaginó escritos en un cheque sin fondos. (*Las Hortensias*, OC vol. 2, p. 202-204)

El hecho de habersele presentado tantos espejos en un solo día era un síntoma sospechoso. Hacía tiempo que no había visto tantos juntos; las imágenes se confundían, él no sabía a dónde dirigirse y hasta pensó que pudiera haber alguien escondido en los reflejos. (*ibid.*, p. 211)

Mais si la dimension du bizarre peut être aussi une vision nocturne et un cauchemar, nous terminerons notre analyse par un retour bref au personnage extravagant et aux vertus qu'il possède pour stimuler la fiction, jusqu'à se transformer en source d'imagination.

8.4. *Le personnage vu comme un « cas »*

—Si tienes alguna... rareza que te incomode, yo

rencontre inopinée avec l'image de nous-mêmes est une des causes d'étrangeté et d'angoisse. Voir S. Freud, "L'inquiétante étrangeté", in *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, Paris, Gallimard, 1985, p. 257.

tengo un médico amigo.

(...)

—Yo quiero a mi... enfermedad más que a la vida. A veces pienso que me voy a curar y me viene una desesperación mortal.

“Menos Julia”, *Nadie encendía las lámparas*

Le personnage farfelu, dans ses dimensions saugrenues et hyperboliques, ressort du registre burlesque²²⁶ ; de plus, le sobriquet et la caricature, qui étaient érigés en méthodes, révélaient une psychologie « domestique », peu sophistiquée. Or, les fous des nouvelles de Felisberto, avec leurs manières étranges, leurs phobies et leurs pratiques de vie anormales pourraient constituer l'exploitation fictionnelle d'une psychopathologie de pacotille. Dans ses récits, nous voyons défiler des créatures pittoresques (comme Mur), excentriques et capricieuses (comme Colling), ou attendrissantes et hautes en couleur (comme Petrona), qui fonctionnent comme le centre d'un intérêt occasionnel (comme la « récitante » de *Tierras de la memoria*) ; mais certaines constituent de véritables déclencheurs de situations bizarres, car elles souffrent de quelque singulière « maladie », anomalie psychique ou comportementale.

Il s'avère que ce phénomène devient un mécanisme créatif très efficace : il s'agit de donner une épaisseur à la narration en incluant ces créatures égarées. Elles sont au fondement de la création d'un univers imaginaire : les attitudes farfelues et ridicules saturent les narrations, les rendant perméables aux loufoqueries des personnages.

À la différence des savoirs conventionnels et autorisés, où la distinction entre l'art et le jeu, la névrose et la déviation de la normalité s'avèrent essentielles, ces dimensions s'entremêlent, par définition, dans la littérature de Felisberto²²⁷. La

²²⁶ Selon Emmanuel Dreux, l'un des traits distinctifs du burlesque est l'importance accordée au statut des personnages, qui « sont moins les supports d'une peinture de caractère, de ses ridicules et de ses travers, que le lieu d'expression d'êtres irréductibles et totalement singuliers » (cf. E. Dreux, *op. cit.*, p. 17).

²²⁷ Ainsi que nous l'avons mentionné alors que nous traitons de la fiction de « l'étrange », Julio Prieto apporte une lecture de l'emploi fictionnel « détourné » que Felisberto fait des catégories psychanalytiques (cf. *op. cit.*, p. 304-310).

fiction littéraire, cette sphère que nous avons signalée comme étant une zone privilégiée et ouverte d'expérimentations, se réjouit de dépasser les formes ennuyeuses qui classifient. Les disciplines sérieuses ne possèdent pas un tel privilège : pour la psychanalyse, il doit être fondamental d'apprécier la distance entre la névrose, la psychose et la perversion ; pour la philosophie, la spéculation est un exercice rigoureux pratiqué par les philosophes, impossible à comparer avec les délires des déments ou les élucubrations d'une personne quelconque. Mais nous avons déjà vu, dans les premiers textes de Felisberto, que ceux qui philosophent et donnent une image véritable du monde sont ceux à qui on n'accorde que peu de crédit, c'est-à-dire, les égarés.

En ce sens, ce qui constituerait le « cas clinique » ou l'histoire d'un sujet affecté par une pathologie particulière et exemplaire, forme de récit utilisée par la science, est substitué ici par la fiction pure. Sens dessus dessous, et de façon ludique, les trames hernandiennes exploitent cette logique du personnage loufoque, créant une série à l'intérieur même de sa propre littérature. Il s'agit ici d'un goût pour exploiter ce qui ne cadre pas avec la norme, et pour utiliser des êtres en décalage avec la réalité, en vue d'enrichir l'histoire (comme s'il s'agissait d'un « stimulant » artistique, d'une substance qui donnerait de la vivacité ou de l'intérêt). Et il n'y a pas de doute : si nous réfléchissons à ce type d'opération créative, il nous vient à l'esprit la posture qui anime les *Vies Imaginaires* de Marcel Schwob, de même que celle des cas traités par le neurologue Olivier Sacks dans *L'homme qui prenait sa femme pour un chapeau*, écrit scientifique qui, par l'amour qu'il porte à ses personnages, suscite un plaisir littéraire inhabituel²²⁸.

Les pensées et les actions délirantes soutiennent la construction de divers personnages hernandiens, que nous avons déjà abordés en partie : nous avons ainsi Margarita, la femme qui, à la mort de son époux, croit entendre l'esprit de l'eau et fait inonder une demeure pour s'y établir ; le commerçant de « Menos Julia », obsédé

²²⁸ À ce titre, il faut signaler que l'exploitation imaginative des cas n'est pas un geste purement extérieur mais un véritable intérêt pour l'exploration d'une façon d'être. Comme le mentionne Roberto Echavarren : « ...sería un error interpretar las manías o singularidades de los personajes hernandianos (...) como caprichos de una inventiva meramente *sui-generis* » (cf. R. Echavarren, *El espacio de la verdad...*, *op. cit.*, p. 38-39)

par l'idée de toucher des objets et des visages de jeunes femmes dans un tunnel, au point de ne pas épouser celle qu'il désire parce que ce mariage impliquerait l'abandon de sa manie. C'est aussi le cas de l'homme dévoré par sa fascination pour les poupées à taille humaine, dans *Las Hortensias*. Ou encore celui de l'ouvreur de cinéma, cet homme malheureux dont l'échec produit la transformation de ses yeux en lanternes, avec lesquelles il se consacre à épier une jeune fille qui semble plutôt être un fantôme. La jeune poète qui récite des textes ridicules dans « El balcon » est un autre exemple que nous avons déjà mentionné.

Si au moment d'aborder la psychologie élémentaire du burlesque, nous avons parlé des émotions primaires et du désir irrévérencieux de jouir du monde, il faut dire que ces personnages révèlent des passions excentriques et quelque peu démesurées. Mais un souffle fantaisiste semble vouloir vivre dans leurs extravagances, dans une fusion presque physique qui dépasse le je, une frénésie de consubstantiation —triviale, sans doute, mais parfois troublante aussi— avec un élément singulier de la réalité.

En ce sens, le personnage insolite ajoute une expression propre à la frénésie du désir. Les registres burlesques sont particulièrement voraces de personnages, de situations, d'attitudes humaines, et la boulimie caractéristique de ces genres caricaturaux ou de ces registres « cannibales » devient visible dans l'exceptionnelle absence de limites chez ces personnages étranges et « maladifs ». Ils en deviennent alors la matérialisation extrême, en exhibant un désir exclusif et envahissant²²⁹.

²²⁹ L'exagération propre à ce personnage peut nous apparaître tant comique qu'inquiétante ou sinistre. Dans le cas de Margarita, par exemple, le corps volumineux marque des effets humoristiques (« ... de pronto, salió de entre las ramas un rugido que me hizo temblar. Tardé en comprender que era la carraspera de ella y unas pocas palabras... ») qui vont acquérir des accents de tristesse à partir du récit de la mort de son époux (*La casa inundada*, OC vol. 2, p. 246). Chez Horacio, dans *Las Hortensias*, la logorrhée sur ses idées « perverses » nous apparaît à la fois ridicule et sombre : « El hecho de ver las muñecas en vitrinas es muy importante por el vidrio; eso les da cierta cualidad de recuerdo; antes, cuando podía ver espejos —ahora me hacen mal, pero sería muy largo de explicar el porqué— me gustaba ver las habitaciones que aparecían en los espejos. Cuando miro una escena me parece que descubro un recuerdo que ha tenido una mujer en un momento importante de su vida; es algo así —perdonen la manera de decirlo— como si se le abriera una rendija en la cabeza. Entonces me quedo con ese recuerdo como si le robara una prenda íntima; con ella imagino y deduzco muchas cosas y hasta podría decir que al revisarla tengo la impresión de violar algo sagrado; además, me parece que éste es un recuerdo que ha quedado en una persona muerta... ». Ainsi que nous pouvons l'imaginer, un tel discours impose le silence aux interlocuteurs. Afin de rompre l'angoisse du moment, le récit se poursuit par un commentaire drôle : « Los

Ces inclinations si singulières sont des idées tenaces qui cherchent impérieusement leur exécution dans la réalité. Les personnages semblent répondre à une impulsion omnivore, qui consiste paradoxalement à tout réduire à la fiction. Par exemple, pour Margarita, la vie tourne autour de sa connexion mentale avec l'eau, d'après le récit du narrateur :

Al amanecer fue a ver a solas el agua de la fuente para observar minuciosamente lo que había entre el agua y ella. Apenas puso sus ojos sobre el agua se dio cuenta que por su mirada descendía un pensamiento. Aquí la señora Margarita dijo estas mismas palabras : « un pensamiento que ahora no importa nombrar », y, después de una larga carraspera, « un pensamiento confuso y como deshecho de tanto estrujarlo se empezó a hundir, lentamente y lo dejé reposar. De él nacieron reflexiones que mis miradas extrajeron del agua y me llenaron los ojos y el alma. Entonces, supe, por primera vez, que hay que cultivar los recuerdos en el agua, que el agua elabora lo que en ella se refleja y que recibe el pensamiento. En caso de desesperación no hay que entregar el cuerpo al agua; hay que entregar a ella el pensamiento; ella lo penetra y él nos cambia el sentido de la vida. (OC vol. 2, p. 249-250)

L'un des sentiments inappropriés qui est bien illustré dans les histoires est le délire qui affecte de façon chronique ces *fulanos* : leur singularité, leur propre démesure, devient une immersion dans une identité irrémédiable, comme s'il y avait une cécité dans le je, un excès (y compris banal) de la propre individuation²³⁰. Cette pulsion d'enfermement dans l'univers personnel, la manie de la forme propre, constitue le fondement du personnage, elle détermine les actions, les espaces et les situations du récit. Dans « El balcón » par exemple, alors qu'il engage le pianiste pour jouer, le père de la jeune fille explique le mal qui afflige cette dernière, qui sera

muchachos también guardaron silencio. A uno se le ocurrió tomarse todo el vino que le quedaba en la copa y los demás lo imitaron.» (*Las Hortensias*, OC vol. 2, p. 198)

²³⁰ Petr Král décline le motif de la voracité burlesque selon l'image de l'inconscient et du désir primaire polymorphe : « Tout comme ils [*les personnages burlesques*] dissolvent en permanence toute identité figée dans une "orgie" généralisée, ils n'incarnent que la toute-puissance et la polymorphie "originelle" — non génitalisée — du désir lui-même ; un Ça, en quelque sorte, substitué entièrement au Moi, et vécu paradoxalement à la première personne ». (P. Král, *op. cit.*, p. 309)

développé ensuite dans de folles péripéties :

De pronto me incliné hacia él —como en el instante en que debía cuidar de algo muy delicado — y se me ocurrió preguntarle:

— ¿Su hija puede venir?

Él dijo “ah” con un golpe de voz corto y sorpresivo; detuvo el paso, me miró a la cara y por fin le salieron estas palabras:

— Eso, eso; ella no puede salir. Usted lo ha adivinado. Hay noches que no duerme pensando que al día siguiente tiene que salir. Al otro día se levanta temprano, apronta todo y le viene mucha agitación. Después se le va pasando. Y al final se sienta en el sillón y ya no puede salir. (“El balcón”, OC vol. 2, p. 60)

Le personnage se caractérise ainsi par un type d’émotion dominante, ou par une distorsion de sa perception de la réalité ; en particulier, il ou elle sent le besoin de créer un monde à l’image de son obsession, qui se concrétise dans des pratiques de vie extravagantes.

En matière d’appétits et d’inclinations personnelles, la recherche de la satisfaction du personnage-cas apparaît alors particulièrement compulsive. Le fait que son projet soit toujours un peu absurde le soustrait toutefois au dramatisme et le rend apte à la narration disloquée ou comique. À l’inverse, les actes et les pensées excentriques sont des motifs de débordement fantaisiste.

Par exemple, dans le cas du protagoniste de « Menos Julia », l’obsession consiste à trouver des suggestions associatives à partir du toucher, explorant des objets et des visages féminins dans l’obscurité. Il semble n’exister aucune autre expérience qui puisse lui procurer un plaisir ou une intensité émotionnelle supérieurs. Par ce rituel, il atteint des sensations inouïes. Il explique ainsi sa prédisposition singulière tandis qu’il écoute de la musique avec le narrateur :

—Cuando estoy allí, siento que me rozan ideas que van a otra parte.

El disco terminó y él siguió diciendo :

—Yo he vivido cerca de otras personas y me he guardado en la memoria recuerdos que no me pertenecen. (« Menos Julia », OC

Chez ces personnages, le monde et le je sont liés dans la saturation de leur désir et dans un excédent d'imagination. Personnage autocentré, il attire à lui le monde qui l'entoure vers lui afin de donner forme à sa folie :

En seguida oyó con violencia el ruido de las máquinas: sin duda ellas le anunciaban que él no debía besar a María [*su esposa*] por encima de Hortensia [*la muñeca*]. (...) Y él, había sido tan tonto como para creer que Hortensia era un adorno para María, cuando en realidad las dos trataban de adornarse mutuamente. Después volvió a pensar en los ruidos. Desde hacía mucho tiempo él creía que, tanto los ruidos como los sonidos tenían vida propia y pertenecían a distintas familias. (...) Esa misma noche, mientras cenaba, pensó: ¿necesariamente la transmigración de las almas se ha de producir entre personas y animales? (...) Cuando alguien persigue una idea propia, ¿no se sorprende al encontrarse con algo que no esperaba y como si otro le hubiera ayudado?

Ainsi, le je et le monde tendent à se fondre en une matière unique dans l'esprit du personnage étrange. La « faim », cette volonté d'expérience des registres antipsychologiques, acquière son expression maximale lorsqu'une personnalité comme celle-ci se montre avide de satisfactions précises. D'autre part, il faut signaler qu'en lui, le thème de la sensibilité primaire se révèle non seulement dans le caractère fusionnel de sa fantaisie englobante et vorace, mais aussi dans la manière selon laquelle sont impliqués les sens physiques. En particulier, ces personnages montrent un intérêt pour les choses inanimées (qu'ils perçoivent comme animées) ou pour des matières très spécifiques (des bruits, des objets, l'eau, la lumière, etc.²³¹). Ce dernier aspect nous rappelle les propositions de Bachelard sur « l'imagination de

²³¹ Nous signalons ici quelques exemples de l'accent mis sur la substance matérielle et sur les perceptions physiques : Horacio, le protagoniste de *Las Hortensias* affirme qu'il aime « caminar en un piso de madera donde hay azúcar derramada » (« j'aime marcher sur un parquet où l'on a renversé du sucre »), et ajoute : « Ese pequeño ruido... » (OC vol. 2, p. 198). Ou encore dans « Menos Julia », le narrateur déclare : « Me gustaría que hubiera playas de harina » (OC vol. 2, p. 99)

la matière » : si les impressions sur les éléments primordiaux (le feu, la terre, l'air et l'eau) gardent des échos de la perception enfantine, cette dimension révélerait le rapport initial avec le monde, la psyché « touchée » par les éléments de l'existence physique²³².

Chez Margarita, nous pouvons voir sa symbiose avec l'eau, liée à la mémoire, au cœur et à la mélancolie ; chez le commerçant de « Menos Julia », il s'agit du toucher des formes, volumes et textures, lié à la possession, la jalousie et l'exclusivité, la richesse matérielle et, de ce fait, à la terre (le tunnel). Mais nous pouvons également penser à d'autres versions plus grotesques et triviales de l'obsession, comme les délires érotiques croissants d'Horacio (dans *Las Hortensias*), ou encore la manie d'inventer des histoires et des personnages avec des objets ou des personnes inconnues et inaccessibles, dans les mauvais poèmes de la poétesse de « El balcón ». Dans tous les cas, c'est toujours le caractère fusionnel avec une forme de la réalité qui tend vers une idée fixe.

Mais il ne faut pas oublier que la bizarrerie suppose une découverte : dans cette imagination de la matière se trouve un esprit qui résiste, un esprit qui nous apparaît *en-deçà* de la raison, et celui-ci se présente dans le mythe et dans l'art, et tout particulièrement dans *l'imagination poétique*. Ainsi, l'exploitation du délire du personnage hernandien obtient des déclinaisons surprenantes quant aux images et au déploiement des trames. C'est cette dimension-là, sans doute, qui intéresse et captive l'imagination de Felisberto.

De la même façon, si le personnage est englouti par un caprice qui le dépasse —capable de reconfigurer un univers— il semblerait également qu'il ait le désir d'attirer ou de dévorer les autres, en les happant à son monde. S'agirait-il alors d'une pulsion archaïque, en vue d'absorber l'autre dans le je ? Immersée dans son propre délire, la personnalité farfelue désire faire connaître (en particulier au narrateur de l'histoire) ses émotions les plus singulières :

²³² Cf. G. Bachelard, *La psychanalyse du feu* (1938), *L'eau et les rêves : Essai sur l'imagination de la matière* (1941), *L'air et les songes : Essai sur l'imagination du mouvement* (1943), *La Terre et les rêveries du repos* (1946).

Cuando le indiqué que podía entrar abrió la puerta de entrada y se dirigió a otra que había en mi habitación y que yo nunca pude abrir. Ella la abrió con la mayor facilidad y entró a tientas en la oscuridad de otra habitación que yo no conocía. Al momento salió de allí con una silla que colocó al lado de mi cama. Se abrió una capa azul que traía puesta y sacó un cuaderno de versos. Mientras ella leía yo hacía un esfuerzo enorme para no dormirme; quería levantar los párpados y no podía; en vez, daba vuelta para arriba los ojos y debía parecer un moribundo. (« El balcón », OC vol. 2, p. 71-72)

À chaque fois qu'elle le peut, la poétesse de « El balcón » envahit non seulement l'intimité du pianiste, mais tente en plus de gagner sa complicité. De ce fait, à la fin de la nouvelle, elle lui racontera comment le balcon de la maison s'est suicidé par jalousie, lorsqu'il a pu voir l'intérêt qu'elle portait à un autre (c'est-à-dire, au narrateur). Le mouvement de cette confession est une invitation à entrer dans la logique de son for intérieur :

— Él [el balcón] no se cayó. Él se tiró.

— Bueno, pero...

— No sólo yo lo quería a él ; yo estoy segura de que él también me quería a mí; él me lo había demostrado.

Yo bajé la cabeza. Me sentía complicado en un acto de responsabilidad para el que no estaba preparado. Ella había empezado a volcarme su alma y yo no sabía cómo recibirla ni qué hacer con ella. (« El balcón », OC vol. 2, p. 74)

Par ailleurs, nous pouvons voir que le narrateur constitue une proie facile pour la pulsion d'absorption que l'autre porte en lui-même. Personnage solitaire, passif, distrait, il trouve en outre une sorte de fascination hypnotique dans la chute et l'abandon volontaire. Dans ce contexte, il semblerait que le délire de l'autre lui donne un espace particulièrement propice au rêve, comme nous pouvons le constater dans *La casa inundada* :

Después ella empezó a hablar, me pareció que su voz también sonaba dentro de mí como si yo pronunciara sus palabras. Tal vez por eso ahora confundo lo que ella me

dijo con lo que yo pensaba. (...) Su voz se había arrastrado con intermitencias y hacía pensar en la huella de un animal herido. En el silencio, que parecía llenarse de todas aquellas ramas enmarañadas, se me ocurrió repasar lo que acababa de oír. Después pensé que yo me había quedado, indebidamente, con la angustia de su voz en la memoria, para llevarla después a mi soledad y acariciarla. (*La casa inundada*, OC vol. 2, p. 246-247)

En ce sens-là, le narrateur burlesque, que nous avons défini comme une personnalité fragile et rêveuse, constitue le receptacle parfait pour laisser place aux délires du personnage hyperbolique. Ce laisser-aller à s'imprégner pourrait indiquer une autre forme de jouissance : celle de la disparition propre, c'est-à-dire, le revers de la boulimie du cas « bizarre », ou plutôt, le désir complémentaire. C'est comme si le narrateur ne pouvait pas contrôler une pulsion presque malade le menant à s'abandonner, qui lui procurerait une obscure sensation de plaisir :

Pero, después de acostado bajo aquel tul, empecé a rodear de otra manera el relato de la señora Margarita; fui cayendo con una sorpresa lenta, en mi alma de antes, y pensando que yo también tenía mi angustia propia (...) Ahora recordaba mis pensamientos culpables con bastantes detalles y cargados de un sentido que yo conocía bien. Habían empezado en una de las primeras tardes, cuando sospechaba que la señora Margarita me atraería como una gran ola; no me dejaría hacer pie y mi pereza me quitaría fuerzas para defenderme. Entonces tuve una reacción y quise irme de aquella casa; pero eso fue como si al despertar hiciera un movimiento con la intención de levantarme y sin darme cuenta me acomodara para seguir durmiendo. (OC vol. 2, p. 253)

L'imagination débridée de ces personnages est l'aimant qui attire la narration. Ces personnalités extrêmes renvoient à un vide troublant à l'intérieur du sujet et invitent aussi au délire, à dériver dans les mondes possibles de l'imagination, univers grotesques ou semi-irréels (comme les espaces « bizarres » où ils habitent, ainsi que les scènes et les jeux qu'ils créent avec leurs obsessions). Elles figurent une manière joueuse d'introduire la folie dans la vie, à mi-chemin entre les demandes frustrantes de l'existence réelle et le caprice qui transgresse le sens commun. En se mêlant à l'excès avec les ordres matériels, elles s'élèvent à une forme pure de chaos et de

fantaisie.

De cette façon, les égarés, les marginaux, sont dépeints de telle sorte qu'ils envoûtent et divertissent, même s'ils peuvent se montrer inquiétants. En poussant les limites de la réalité, ces personnages communiquent avec le monde poétique de l'insensé et de l'inadéquat, sans que le lecteur puisse instaurer une distance rationnelle avec eux.

Il est évident que les êtres étranges sont les bienvenus dans cette littérature. N'oublions pas que dans *l'incipit* de l'œuvre de Felisberto, la voix narrative cédait sa place à un fou au hasard, et que ce personnage était un véhicule pour énoncer ses propres idées.

Dans la partie qui suit, consacrée à l'analyse des implications de l'esthétique hernandienne dès les débuts, nous analyserons comment tous ces *fulanos* et tous ces « cas » fonctionnent comme des projections de la conception de l'auteur. Ces éléments de « l'imagination narrative » de Felisberto constituent également des réflexions sur l'art.

8.5. *Le choix du burlesque*

Même si nous mettons ici en contact des langages artistiques hétérogènes, le registre burlesque fournit une série d'analogies révélatrices pour cet univers fictionnel. En particulier dans les récits les plus connus de Felisberto, la dimension anecdotique et la construction du personnage ressortent plus clairement grâce à une étude des mécanismes burlesques. Et cette coïncidence n'est pas superficielle, mais bien au contraire centrale : les similitudes sont fondées sur une communauté de sentiments, sur une affinité des principes de la création et de l'auteur. Ce que les deux formes esthétiques développent, voire exaltent, est semblable ; d'où l'utilité de décrire un système d'identifications.

Si chez Felisberto la narration amorphe, établie dans les premiers temps, voulait un monde comme un *ça*, et entendait ranimer les forces libres de l'imprévu dans le texte, nous voyons qu'une forme de comédie naît quand ces forces rencontrent les aspects les plus tangibles d'une histoire, de ce qui peut faire la matière d'un récit. La chute de la narration dans la dimension anecdotique (personnages, péripéties, type de narrateur) est ainsi une chute calculée : elle la met à l'abri de ses « phobies » (du thème, du sens, de la structure linéaire) grâce à une série d'éléments spécifiques. Il nous a donc semblé que le burlesque, en tant que système artistique et produit culturel de l'époque des *beginnings* hernandiens, nous permet de comprendre des fonctionnements récurrents de son inventivité.

La célébration de l'erreur et de la maladresse, des décalages du réel, crée une fiction qui, bien que pourvue d'une plus grande armature narrative, se soucie peu des frontières —par exemple, de la convention fantastique et de la vraisemblance réaliste comme deux normes opposées. De cette façon, elle dépasse avec désinvolture ce que les autres types de discours s'efforcent d'ordonner. Les méthodes burlesques possèdent un esprit ludique dans tout ce qui a trait à l'action et au personnage. Ainsi, quand Felisberto construit des histoires dans la texture vague de son récit, celles-ci tendent à suivre cette sensibilité.

De tels choix ne portent pas atteinte aux principes établis dès le début : le

système burlesque s'adapte bien à une littérature en lutte contre la signification, et sa psychologie généralisatrice est un retour à la dimension physique et aux émotions primaires, par opposition aux prétentions de l'intelligence. Ces dernières étaient attaquées dans les premiers livres, où la parodie des personnages intellectuels, ainsi que l'extravagance et la dérision se trouvaient à la source de la création. Les formes d'humour et d'imagination de la littérature à partir des années 1940 sont donc apparentées à celles des premiers jours. Le goût du ridicule des débuts se décline autrement, selon les variantes les plus loufoques et pittoresques des récits longs et des nouvelles postérieurs, dans leur tour burlesque. L'intérêt pour le divertissement et pour le registre bas se maintient comme une attitude de fond de cette littérature.

Ainsi, même lorsque personnage et action restent des éléments solides du genre narratif, nous voyons que le sentiment né dans le « Prologue » de *Fulano de tal* et sa défense festive du désordre n'ont pas disparu : nous y sommes plongés par d'autres moyens. Le jeu et le goût pour les éléments cocasses qui nous provoquaient dans les premiers livres ressortent exaltés dans le système burlesque. Et la subjectivité étrange, reflétée dans les voix anonymes des premiers textes, semble prendre de l'ampleur et ancrer la narration dans les figures farfelues de la littérature postérieure. Felisberto fait du personnage ordinaire un personnage littéraire ou, à l'inverse, il voit dans le personnage ordinaire son personnage littéraire de prédilection.

En même temps, cet univers outré semble être un matériau productif, capable d'aviver les énergies créatrices. On remarque ainsi le précepte selon lequel la fiction doit triompher sur la narration : la richesse imaginative du burlesque prouve que, chez Felisberto, la dimension la plus classique de la narration doit contenir *une forme d'excès, de débordement fictionnel*.

Enfin, la fraternité de la création hernandienne avec le registre burlesque reste tout à fait cohérente avec sa poétique : nous signalons ici quelques apparitions significatives de ce modèle, comme l'exploitation de la trivialité, de la psychologie superficielle et de la poésie spontanée dans l'absurde. Par ailleurs, le décalage par rapport à la linéarité ou à l'efficacité narratives est analogue au dispositif du « gag ». Cependant, il faut surtout retenir que le *gag* comme « panne » de la ligne narrative,

aussi bien que les autres mécanismes et motifs burlesques, sont des effets ou des manifestations d'une vision du monde.

Il sera finalement plus facile de définir celle-ci par la négative : s'il n'y a pas d'écart entre le personnage et la réalité, s'il n'y a pas de dislocation et que les objets du monde s'entrechoquent sans surprise ni bizarrerie, alors il n'y a pas de burlesque.

Chez Felisberto, cette sensibilité narrative suggère bien sûr son identification au comique, à l'auteur affaibli : il n'est qu'un anti-héros, à la fois comédien et poète. Le réel, qui semble toujours étranger à ce personnage, constitue un bon prétexte pour le jeu et la jouissance de la forme artistique.

Dans la partie suivante nous reviendrons au problème de l'auteur, qui a déjà été évoqué à travers le narrateur des nouvelles, pour comprendre comment fonctionne la subjectivité qui se projette sur les voix textuelles. L'idée est de constater, encore une fois, l'importance des postulats initiaux, et quelles inflexions ils prennent à divers moments d'écriture. Il s'agit de réfléchir conjointement à ce « untel » avec son « livre sans couverture », pour déceler leur cohérence. En définitive, nous verrons que les modèles du sujet développent les idées artistiques forgées par Felisberto à ses débuts, et que la variété de formes dans son œuvre ne contredit pas son unité de fond.

Troisième partie

Carte de minorité :

L'affaiblissement de l'auteur

Chapitre 9

La conception négative de la culture et le contre-modèle d'artiste

La véritable littérature peut aisément se passer de subventions, de propagande, de publicité, de concours, de prix —et même de lecteurs et de critiques. Mais elle doit exiger une chose : qu'on ne la trivialisé pas.

Chacun se plaint de ce qui lui fait mal, et je fais la même chose. Je fais très attention à ce que ma voix ne sonne jamais comme celle d'un « écrivain », « philosophe », « poète », « intellectuel », mais comme celle d'une personne privée.

Witold Gombrowicz

Dans les chapitres antérieurs, nous nous sommes concentrée plus particulièrement sur la production hernandienne, c'est-à-dire sur l'objet : le cahier, le livre sans couverture, la fiction ouverte, amorphe. Nous avons ainsi examiné les prédilections de cette écriture en matière de figures et de fonctionnements. Mais ce qui détermine de tels choix dans le texte est aussi une conception de l'auteur qui répond aux paramètres de « manque » d'autorité que Felisberto s'est fixé à ses débuts. Ainsi, l'écrivain et le texte se trouvent liés par une idéologie convergente, celle qui réunit forcément un artiste qui se veut dépourvu de pouvoir culturel avec son produit étrange et désagrégé.

Le terme « culturel » contient ici toutes les connotations que la spéculation dubuffetienne lui a données, dans son traitement de l'art comme produit hautement conditionné par la sphère sociale. Pour Dubuffet, l'art devrait être libéré de l'influence oppressante des institutions, des écoles, des exégètes, des tribunaux du goût ; à cause d'eux, de l'intellectualisation excessive, des règles insidieuses et des prescriptions dissimulées sous une apparence trompeuse de liberté, la création est devenue imitative, accommodante et fausse²³³. Pour s'adapter et parvenir au succès, l'artiste s'est soumis aux opinions dictées par

²³³ « Culturel » signifie ainsi « éduqué », instruit selon les règles et la formation artistique, formaté par les

ce système social. La réflexion de Dubuffet semble être une réponse utopique (et anarchique) à ce que décrit Bourdieu, du point de vue sociologique le plus « scientifique », dans des textes comme *Les règles de l'art* et *La distinction* (même si cette affirmation ne plairait guère à ce dernier²³⁴.)

Bien antérieurs à la rédaction des manifestes dubuffetiens, les premiers textes de Felisberto se confrontent à l'autorité, à la connaissance et à l'habileté artistique, et pas seulement par leur aspect décousu. Cela transparaît clairement dans leur satire virulente des personnages pédants ou mensongers : « les érudits », « les esthètes » et autres savants qui pratiquent « les pièges » de la vérité (« las trampas de la verdad²³⁵ »). Dans une telle attitude, une relation négative avec l'héritage intellectuel se dessinait. Le thème de la culture comme une machinerie qui phagocyte la création et les créateurs constituait un axe indiscutable du moment initial de l'écriture, à travers cette obsession de détruire l'image pompeuse des individus prestigieux et de se moquer des grands savoirs. Face à la solennité du discours, le texte répond par le plaisir de la banalité, de la corporéité et de la farce.

Ainsi, ces personnages ridiculisés des premiers livres laissaient apparaître les qualités vaniteuses et frauduleuses du travail intellectuel : le pouvoir créateur se voyait déjà invalidé par la répétition de contenus et de mécanismes assurés par la tradition et les valeurs établies ; l'artiste ou l'intellectuel étaient motivés par l'ambition d'obtenir un renom et un rôle mondain profitable.

En ce sens, la façon dont Felisberto critique le monde intellectuel et artistique dans ses paraboles est très proche de l'esprit dans lequel Dubuffet conçoit la dimension reproductrice et mensongère de l'« asphyxiante culture ». Cependant, chez Felisberto l'épithète serait plutôt « ridicule » qu'asphyxiante, car là où l'*alma mater* de l'art brut s'indigne, la fiction hernandienne

valeurs esthétiques et les critères de qualité déterminés par les corps ou « collègues » critiques. Les idées de Dubuffet sur l'art idéal fait par des fous et des autodidactes sont développées dans ses ouvrages *Prospectus aux amateurs en tous genres* (1946), *Asphyxiante culture* (1968) et *L'homme du commun à l'ouvrage* (1973).

²³⁴ On peut trouver une discussion sur l'attitude critique de Bourdieu vis-à-vis de Dubuffet dans la monographie de Lucienne Peiry, *L'art brut*, Paris, Flammarion, 1997, p. 11-12.

²³⁵ « Prólogo », *Fulano de Tal*, OC vol. 1, p. 10-11. Nous reprenons ici, selon une autre perspective, le traitement des personnages stéréotypés des premiers livres (voir notamment 2.2).

cannibalise et carnalise. Ses narrations préfèrent l'insignifiance aux thèmes distingués et aux valeurs esthétisantes ; de même, ses parodies régurgitent les discours bien appréciés et détruisent les poses prétentieuses des figures emblématiques du monde sérieux.

L'affinité entre ces deux univers de pensée devient encore plus évidente si nous nous rappelons l'apparition du fou (« Prologue (1) », *Fulano de tal*) et du condamné (« Prologue (2) », *Libro sin tapas*), comme des personnages tutélaires des débuts, et la description qu'ils nous offrent tous deux de la réalité. Dans le premier cas, l'emploi d'un sujet qui a perdu la raison n'est pas banal pour une entrée en écriture. Dans le second cas, la ridiculisation de toute quête existentielle va de pair avec une conception instinctive de l'expérience, dans laquelle le divertissement, seule motivation vitale, est ce qui met sur un pied d'égalité les hommes et leurs actions (« Prologue (1) »).

Mais ce qui importe surtout, outre la vision centrée sur les pulsions physiques contre l'intellect, c'est que la rupture avec tout fondement originel ou supérieur implique un malaise face aux hiérarchies et aux systèmes respectés. Il y a finalement chez Felisberto une tension vis-à-vis de la forme cérémonieuse et savante, garante d'une fonction vénérable pour l'artiste, et « une grande méfiance » envers les circuits de valorisation et de légitimation²³⁶.

C'est pour cela que les motifs de liberté, de désordre, de non-sens et de jeu —qui ne sont cependant jamais naïfs ou simplistes²³⁷— remplacent, dans l'imaginaire esthétique, les mystifications philosophiques de *contenido* et les « grandes » formes, qui dépendent d'un apprentissage et d'un entraînement culturel intenses. Ainsi, des métaphores de diverses sortes

²³⁶«En *Fulano de tal* (1925) —cuando [Felisberto] apenas cuenta con veintitrés años de edad— (...) manifiesta una desconfianza radical por los circuitos consagrados»: cf. G. Lespada, « Felisberto o el uso del no-saber », *op. cit.*, sans page. Comme nous l'avons signalé, la référence explicite au problème de la survie matérielle de l'artiste ou de l'interprète apparaît souvent dans les récits sous la forme d'une relation tendue avec les circuits de diffusion culturelle. En tout cas, l'aspect mondain de l'activité créative apparaît sans les idéalizations qui caractérisent l'art « noble » (qui dissimule ses origines ou ses conditions concrètes de production), et se trouve même utilisé comme source de « péripéties » d'après la méthodologie de la nouvelle. Cependant, nous verrons plus tard, quand nous traiterons de la figure de l'auteur en enfant, quelques contradictions avec cette position, qui sont liées à l'idée du « mystère » et à la singularité de l'artiste dans l'esthétique hernandienne.

²³⁷ Comme nous l'avons déjà mentionné à propos des expérimentations narratives (chapitres 3 et 4), le caractère « amorphe » de la fiction hernandienne est le résultat d'une volonté délibérée.

alimentent le travail de l'artiste, concevant souvent les forces créatrices comme de pures énergies : la corporéité de l'écriture sur un cahier, le pouvoir amorphe et suggestif de la fiction déstructurée. Celles-ci sont sans doute encore d'autres représentations discursives, mais il est clair qu'elles se révèlent utiles pour créer *un autre type d'objet artistique*.

En ce sens, si l'imaginaire de la création engendre des réalités textuelles concrètes, il est important pour nous, à partir de ces personnages initiaux, de revenir à l'idée de l'auteur chez Felisberto. Nous avons suffisamment considéré le modèle narratif, ses méthodes et la sélection de ses matériaux, mais cette première littérature montre ostensiblement l'énonciateur autant que l'énoncé, unis par une cohérence substantielle. Ainsi, la confrontation avec un sens clos se cristallise dans le livre sans « reliure », dispersé et désagrégé, de même que l'auteur absent ou anonyme contraste avec les personnages prestigieux qu'il fustige, et propose des sujets qui se situent aux antipodes de ces derniers.

Étudier les éléments qui se présentent comme des projections de l'auteur ou des « figures d'auteur » dans le texte nous permettra de voir comment ils problématisent la position du créateur et mettent en scène certains thèmes de l'écriture. Une analyse de ces figures, en résonance avec les prédilections soustractives ou « anti-culturelles » de Felisberto qui délimitent les matériaux et les pratiques étudiés précédemment, complétera le portrait cohérent de l'art et de l'artiste.

9.1. Se faufiler dans les images

Nous nous référons donc, par « figures d'auteur », aux représentations fictionnelles de l'auteur lui-même qui apparaissent à l'intérieur des textes, construisant une sorte de mythologie intimement liée à la création²³⁸. Cette dimension imaginaire tend à exposer un

²³⁸ Les idées qui sont exposées ici sont une traduction de quelques concepts présentés par Julio Premat lors d'un séminaire sur le thème de l'auteur dispensé dans les Universités de Paris 8 et Paris 3 pendant l'année universitaire 2004-2005. Pour approfondir, voir la publication qui correspond au séminaire : J. Premat (éd.), *Revue Cahiers de LIRICO numéro 1, Figures d'auteur/Figuras de autor*, St-Denis, Université Paris 8-Vincennes-St-

type de sujet créateur et à justifier l'œuvre à travers ses motivations. De telles images ne sont bien évidemment pas des attributs réels de l'individu empirique qui signe l'œuvre, mais elles constituent des principes esthétiques, mis en scène dans l'œuvre ou dans des supports annexes (de type programmatique, entretiens, etc.). Ainsi, ces métaphores, symboles ou figures —et pourquoi pas, une personnalité projetée, un « autre je », parfois dans des personnages ou des trames de textes-clés— constituent une exposition des intentions ou des idées esthétiques majeures ; ils peuvent être des transpositions figurées des principes abstraits de l'œuvre. Pour être plus explicites, nous verrons comment deux exemples très connus de la littérature argentine nous aident à illustrer notre propos : ce sont des figurations d'auteur que « los dos linajes » de Borges, ou la « prepotencia de trabajo » et le « cross a la mandíbula » de Roberto Arlt²³⁹. De telles métaphores dessinent l'image de l'écrivain que l'on est ou que l'on croit être, mais s'inscrivent aussi dans la logique interne de l'œuvre. En réalité, il s'agit d'un seul mouvement.

D'une certaine manière, les figures d'auteur nous parlent plus de la création que de l'écrivain lui-même, car elles peuvent être les transpositions « anthropomorphiques » de principes esthétiques et idéologiques. Cela n'est pas surprenant si nous pensons à l'auteur à la manière de Foucault, c'est-à-dire, comme une *fonction* émergente d'une œuvre²⁴⁰. Ce qui importe dans ces figures, ce n'est pas par conséquent la véracité biographique, mais leur possible caractère génétique. C'est-à-dire, comment ces mythes personnels, l'invention d'une biographie ou d'un lignage de l'auteur, permettent d'ériger une écriture, de construire des textes.

C'est pour cela qu'il est fondamental de comprendre le sens des figures d'auteur que Felisberto produit pour animer son univers créatif : elles définissent ou sont en résonance

Denis, 2006 ; en particulier, p. 311-322 : « El autor. Orientación teórica y bibliográfica ».

²³⁹ En ce qui concerne « les deux lignages » de Borges, voir l'analyse fournie par Ricardo Piglia (« Ideología y ficción en Borges », in *Revista Punto de Vista*, año 2, número 5, Buenos Aires, 1979, p. 3-6). Quant à Arlt, ces déclarations ont toujours été citées comme une clé pour comprendre l'image que l'auteur lui-même voulait associer à sa propre littérature.

²⁴⁰ M. Foucault, « Qu'est-ce qu'un auteur ? », in *Bulletin de la Société française de philosophie*, 63e année, no 3, juillet-septembre 1969, p. 73-104.

avec les paramètres de l'écriture. Elles engendrent des voix et des personnages qui sont en accord avec les fondements.

Si dans les *beginnings* une définition des valeurs et des méthodes est établie en contrepoint avec la littérature savante, on voit aussi s'y délimiter avec vigueur le type d'auteur que Felisberto ne veut pas être. Cela apparaît déjà clairement dans la série d'artistes et d'intellectuels qui défilent caricaturalement dans les premiers livres, mais dans « La envenenada » —une fiction à peine postérieure de 1931— ce modèle négatif est explicité de manière plus poussée.

S'il est utile, pour comprendre les formes narratives excentriques de Felisberto, d'interpréter de nombreux textes initiaux comme des satires du récit modèle, il sera nécessaire, pour comprendre les figures d'auteur variées derrière lesquelles il se dissimule, de passer en revue l'archétype absolu auquel elles s'opposent toutes.

9.2. L'écrivain mensonger : Le cas de « La envenenada » (« La femme qui avait avalé du poison »)

On peut constater que les paraboles satiriques des personnages savants des années 1920 et de leurs prestigieux savoirs se prolongent chez Felisberto dans le sarcasme ou l'ironie de récits comme « La envenenada » et « Buenos días (Viaje a Farmi) », textes qui sapent l'autorité des savoirs érudits et des impostures d'artiste, de connaisseur ou d'intellectuel. Par exemple, dans le premier de ces récits, c'est la recherche d'une « profondeur » en littérature et la pétulance de l'écrivain qui sont critiquées ; dans le deuxième, le motif principal consiste à se moquer de la frénésie interprétative de la psychanalyse comme d'un désir de tout soumettre à son propre code herméneutique.

« La envenenada », la nouvelle qui donne son nom à l'ouvrage publié en 1931, peu après *Libro sin tapas* et *La cara de Ana*, participe ostensiblement de l'esprit des parodies de « personnes intelligentes » de *Fulano de tal* et *Libro sin tapas*, comme s'il faisait partie de la même série. Ainsi, son début formulaire singe les narrations traditionnelles à la manière de « Prólogo(2) » ou « Acunamiento », mais ce ne sont pas les postures philosophiques,

scientifiques ou théologiques qui constituent ici les points d'attaque ; il s'agit d'une confrontation directe avec le système de la littérature et la figure traditionnelle de l'écrivain. Il est donc essentiel de l'examiner de plus près comme un texte clé. Le récit s'ouvre sur la désignation du protagoniste, en soi péjorative, comme « littérateur » (el « literato »²⁴¹), et il narre ses tentatives pathétiques pour surmonter un manque d'inspiration persistant :

En uno de los barrios de los suburbios de una gran ciudad, uno de los literatos no tenía asunto. Esto le pasó desde el 24 de agosto por la tarde (...) hasta el 11 de octubre por la tarde. (...) En la mañana del 11 (...) se paseaba por toda su pequeña casa, a grandes pasos y a profundos pensamientos; quería atacar algún asunto, porque ningún asunto venía hacia él; al mismo tiempo que sus piernas se le cansaban y se le ponían pesadas, sentía la angustia con pesimismo; pero se acostaba un rato, y a medida que las piernas descansaban, la angustia con pesimismo se le iba.

El 11 por la tarde, cuando eran las 14 y 25 y se asomó a la puerta de su casa, se dio cuenta que el día era lindo, pero igual a muchos días lindos —hacía tiempo lo mismo le había pasado con unos días feos— entonces, como una de las tantas veces que en otros días se había asomado a la puerta de su casa, llegó a la siguiente conclusión: “si quiero asunto tengo que meterme en la vida”. (OC vol. 1, p. 69-70)

Pour commencer, l'*incipit* stéréotypé, la désignation du protagoniste et les précisions temporelles absurdes installent un ton ironique. D'autre part, il n'est pas anodin que l'on présente dans ce texte de 1931 un auteur angoissé car il lui manque un « sujet » : la moquerie provient en réalité du fait qu'une telle situation soit problématique. Après la description du désert créatif du protagoniste, l'anecdote se déroule à partir de sa rencontre hasardeuse avec des jeunes gens. Ceux-ci l'informent d'un fait exceptionnel : une femme s'est suicidée en s'empoisonnant. L'écrivain décide alors de les accompagner malgré la peur que suscite en lui le fait divers. Mais le lecteur ne doit pas s'imaginer la moindre coloration tragique, car le ton

²⁴¹ Dans ce cas particulier, nous avons choisi de ne pas suivre le choix de traduction de l'édition française (« l'homme de lettres ») et nous avons opté pour le mot « littérateur », à notre avis plus proche du sens de l'original.

farcesque du récit empêche toute appréciation réaliste de la situation décrite :

A las 15 y 12 fue cuando por última vez en esa tarde se asomó a la puerta de su casa y pensó que tenía que meterse en la vida; aparecieron tres hombres que desde la calle le hicieron señas para que se acercara; cuando se acercó le dijeron que a pocas cuerdas y al borde de un arroyo, una mujer se había envenenado. Él tenía pensado no ir a esta clase de espectáculos: le producían una cosa, que sintetizando todo lo que hubiera podido escribir sobre esa cosa, le hubiera llamado vulgarmente miedo. Sin embargo, como además de no tener asunto, había leído una poesía que le había llevado a la conclusión de que un hombre podía reaccionar y triunfar sobre sí mismo, entonces decidió aprovechar la invitación que le hicieron los tres hombres y el espectáculo de la envenenada. (OC vol. 1, p. 70-71)

Une critique du monde littéraire se dessine à travers les projections qui animent le protagoniste, d'un vulgaire romantisme livresque. Ainsi, l'auteur a trouvé « dans un poème » les principes qui le guideront : décider de « se mêler à la vie » ou croire « qu'un homme peut toujours réagir et triompher de lui-même » sont des concepts bien éculés.

Mais d'autres facteurs interviennent dans le comportement de l'auteur, en plus de son propre *bovarysme*. En crise avec sa création, il décide de la stimuler en allant « à la pêche » d'un sujet. Le littéraire pressent l'utilité de l'événement et il essaie simplement d'en tirer profit.

Ainsi, en écoutant les détails de l'histoire, les faits lui inspirent quelques idées creuses et grandiloquentes, en apparence transcendantes et philosophiques :

El admirador del literato le contaba a éste una vulgar historia de amantes; esa mañana, cuando la historia tuvo su desenlace, ella [*la envenenada*] había envuelto en un papel un vaso con cianuro, y había puesto en la cartera un gran revólver; cuando se puso el gorro de fieltro y salió de su casa la gente habría creído que iba a un lugar, lejos de aquellos alrededores. Aquí los pensamientos del literato se prendieron hambrientos de este detalle, y ya le pareció que hacía un cuento y que decía que ella había ido más lejos de lo que la imaginación de la gente suponía: había ido donde los literatos habían definido como lo infinito, lo desconocido, etc.

También se dio cuenta, analizando su propio yo, que este último pensamiento decoraba muy bien el espectáculo que dentro de poco verían. (*ibid.*, p. 71)

Bien que l'histoire de la jeune femme qui s'empoisonne pourrait fort bien être tirée d'un feuilleton (il semble y avoir derrière « une vulgaire histoire d'amants ») ou encore d'un roman naturaliste éculé (comme le suggèrent les accents comiques du texte, qui se font sentir dans toutes ces directions à la fois), le littéraire tente de la mener vers le caractère digne de la « grande » littérature. Une critique transparait ici contre les grands thèmes ou contenus de la littérature, contre son sens édifiant, imprégné de valeur culturelle²⁴².

Nous verrons cependant qu'outre le désir de trouver une histoire, une autre exigence détermine la conduite de l'écrivain : la nécessité de se construire, ou au moins de préserver, une image positive face à ses lecteurs. Cela se voit depuis le début du récit, quand il est dit que les jeunes gens connaissent l'auteur et qu'ils observent donc ses réactions avec un intérêt particulier :

Apenas empezaron a caminar uno de los tres hombres le demostró una antigua y secreta admiración: había leído muchas cosas de él; los otros dos estaban cohibidos y la curiosidad que hacía un rato tenían por la envenenada, se les había pasado para el literato.

En el cerebro de los cuatro hombres había una misma idea: en tres, la curiosidad por el gesto de la cara del literato, y en el literato la preocupación de lo que haría con su cara. (*ibid.*, p. 70)

Face à l'attention d'un public imprévu, l'écrivain essaye de jouer un rôle assigné d'avance. Il se consacre alors à se forger un masque pour les autres ; on dirait qu'il cherche à produire un *jeu de scène* : « Si se abandonaba a la espontaneidad, tal vez pusiese una cara inexpresiva e idiota y, además, no podría abandonarse a su espontaneidad porque sabía que lo

²⁴² Pour le traitement de ces aspects de l'œuvre hernandienne, voir J. Panesi, *op. cit.*, p. 67-90 (à propos de la démystification des standards élevés de l'art chez Felisberto) et E. Pérez de Medina, «Felisberto Hernández: La voluntad de no sab(ve)r», in G. M. Aguilar (comp.), *Informes para una Academia. La crítica de la ruptura en la literatura latinoamericana*, Buenos Aires, Instituto de Literatura Latinoamericana, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 1996, p. 125 (sur le discours naturaliste et la prise de distance face à ce modèle).

observaban²⁴³».

On voit ainsi que le littéraire devrait se présenter aux autres d'une manière qui corresponde à l'image d'un homme de lettres. Il doit offrir en particulier une expression faciale qui suggère la réflexion profonde, l'introspection et de grandes idées :

(...) inventó un gesto y un comentario que le sirvió para abandonarse a pensar en todo lo que se le antojaba, para dejar sus pensamientos libres cual una cosa libre; puso su cara hacia el frente, pero no para mirar lo que tenía adelante, sino hacia lo que los literatos habían definido como lo infinito, lo desconocido, etcétera. (...) a dos cuabras del suceso, los cuatro hombres vieron entre los árboles un grupo de personas y el literato preparó la cara: frunció el entrecejo y nada más: pensaba que con eso bastaba para ver y pensar tranquilo; y entonces, este último pensamiento, le dio a su cara un baño fijador. (*ibid.*, p. 71-72)

En effet, comme on le voit dans la gestuelle du personnage (souvent exagérée dans les descriptions de Felisberto), le regard d'autrui le pousse à *prendre la pose* devant lui-même et devant les autres. Notre héros se réfugie ainsi derrière des phrases toutes faites et des expressions physiques feintes.

Il est donc clair que le « littéraire » appartient à la série des faussaires des premiers livres : les « futés » qui « jouent aux quatre coins et profitent de la confusion générale pour s'appropriier un coin²⁴⁴ » ou le condamné qui devient écrivain et s'enrôle dans « l'action pour le progrès²⁴⁵ »... Remarquons aussi l'emphase sur la dénomination péjorative, qui s'accorde avec le défilé d'épithètes comme « esthètes », « érudits », « théosophes²⁴⁶ » : des personnages prestigieux. La lâcheté qui assaille le protagoniste (« Él tenía pensado no ir a esta clase de espectáculos; le producían una cosa, que sintetizando todo lo que hubiera podido escribir sobre esa cosa, le hubiera llamado vulgarmente miedo²⁴⁷») contraste ainsi avec ses sublimes

²⁴³ « La envenenada », *La envenenada*, OC vol. 1, p. 70.

²⁴⁴ *Fulano de tal*, OC vol. 1, p. 12.

²⁴⁵ *Libro sin tapas*, OC vol. 1, p. 23.

²⁴⁶ *Fulano de tal*, OC vol. 1, p.12.

²⁴⁷ « La envenenada », *La envenenada*, OC vol. 1, p. 70.

aspirations d'écriture, au fond malhonnêtes. Et le narrateur ne s'épargne pas certains détails grossiers pour exhiber la fausseté du personnage, comme l'idée de « prendrese hambriento²⁴⁸ » du suicide pour parvenir à écrire : « les pensées de l'homme de lettres se sont accrochées, faméliques, à ces détails, et il a eu l'impression d'écrire une nouvelle ²⁴⁹».

Tout au long de l'histoire, le ton de moquerie utilisé pour rabaisser et ridiculiser le protagoniste se maintient sans trêve. La caricature est bâtie à gros traits d'un écrivain désireux de maintenir sa position, en faisant croire qu'il possède des vérités grandioses. Mais ce qui se dévoile en réalité c'est que l'auteur n'a ni personnalité ni idées, et qu'il a besoin de se fabriquer un masque de savoir pour préserver sa réputation. Finalement, le résultat d'une telle entreprise est une façade faite d'images ampoulées, et quelques concepts dont on n'a que l'enveloppe creuse (« el infinito », « lo desconocido »).

Dans la même lignée, on peut apprécier la moquerie des conventions littéraires par l'usage sarcastique qui est fait de leur lexique : comme dans les vieilles leçons de stylistique, les procédés littéraires semblent fonctionner comme un répertoire d'ornements, ou comme des accessoires obligés pour garantir la qualité de la création. L'écrivain a forcément besoin d'un « sujet », mais il cherche aussi, bien sûr, des tropes. La déformation parodique qu'offre le narrateur du « professionnalisme » de l'auteur devient extrême quand celui-ci en arrive à concevoir des métaphores supposées éclairantes. Par exemple, à partir de l'étrange posture qu'a pris le corps de l'empoisonnée au moment de la mort, le littérateur invente une figure poétique « osée » :

Cuando el literato tenía bastante relleno su cuento de cosas tan atrevidas como la que he citado, se encontró con que no se le ocurría una metáfora interesante para el brazo que había quedado como un pararrayo; pero cuando vino una brisa que hizo flamear el pañuelito que salía de los dedos crispados y juntos de la envenenada, se le ocurrió pensar que el brazo era un asta, y el pañuelito la bandera de la muerte" (...) al mismo tiempo pensaba en la originalidad y el atrevimiento de su cuento..." (*ibid.*, p. 76-77)

²⁴⁸ *Ibid.*, p. 71.

²⁴⁹ F. Hernández, *Oeuvres Complètes*, Paris, Seuil, 1997, p. 577, traduction de Laure Guille-Bataillon et Gabriel Saad.

Le littéraire complète donc son texte avec du « remplissage » (« tenía suficiente relleno »), ou forge une « métaphore²⁵⁰ » indispensable (« una metáfora interesante ») : le caractère décoratif des éléments rhétoriques est ainsi ridiculisé²⁵¹.

9.2.1. *Le modèle qui clôt la série*

La *parabole* de « La envenenada » offre la figure d'un écrivain qui, d'après l'histoire, n'est autre qu'un personnage caricatural d'écrivain. En réalité, l'auteur n'écrit pas, ni ne peut écrire : peut-être parce qu'il doit avant tout feindre qu'il possède un style, cultiver son image. Cette prédominance d'une vision extérieure et conventionnelle est à ce point pathétique qu'il semble incapable de se représenter lui-même en dehors des stéréotypes dans lesquels il s'enferme. Sa représentation intériorisée est aussi artificielle et aliénante que celle qu'il veut offrir aux autres :

(...) tal vez no podría ser espontáneo ni consigo mismo, porque aunque no hubiera nadie, él mismo sería su observador, tendría la tensión de espíritu del analítico y por más fuerte que fuera el espectáculo, su espíritu oscilaría entre la impresión que le produciría y la impresión que él quería tomar de sí mismo. Entonces se encontró con que no podía ni sabía sorprenderse y, entonces tenía que inventar un gesto interesante. (*ibid.*, p. 70)

Évidemment, ce qui transparait dans l'attitude du personnage, c'est la demande d'autorité et de savoir qui se projette sur l'artiste dans l'exigence d'une perspicacité supérieure. Et le protagoniste se plie à une semblable fiction ; comme il est suggéré avec ironie, l'écrivain est apparenté à une « grande machine moderne de la pensée » :

²⁵⁰ Cf. *ibid.*, p. 69, 70, 76, 78.

²⁵¹ En espagnol, le mot « relleno » suggère aussi une farce de cuisine.

(...) sintió sobre él todas las miradas y la responsabilidad que otros literatos habían sentido cuando pensaban que en sus manos estaba el destino de la humanidad. (...) Cuando los compañeros lo vieron moverse, les pareció que era algo así como una gran máquina moderna del pensamiento, y que al moverse era porque ya tenía la solución; no sabía qué solución buscaban, o la solución de qué; pero ellos presentían que en aquel hombre, como gran máquina moderna del pensamiento, se debía haber producido una solución; entonces, uno de ellos, el antiguo admirador, lo interrogó. Él tuvo el inesperado dominio de sí mismo, la gran serenidad, de responder no contestando con palabras, sino haciendo una seña con la mano como para que esperasen (*ibid.*)

L'idéologie sur l'auteur et son savoir supposé contraste avec les bassesses du héros aux yeux des vrais lecteurs, témoins d'un personnage presque dépecé dans les mains du narrateur. A dire vrai, la *machine* qui travaille au nom du littéraire est celle du *cliché* littéraire sous toutes ses formes. Le caractère pathétique du personnage provient de son adhésion à des principes esthétiques qui, de toute évidence, représentent pour Felisberto le comble du ridicule. Vers la fin de l'histoire, comme dans les paraboles de *Libro sin tapas*, le dénouement renferme l'échec de l'écrivain. Nous voyons alors que tout effort a été vain : « Después, él tampoco se dio cuenta que los pies lo llevaron a su casa, que sus amigos no lo acompañaron, y que su cuento quedó truncado²⁵² ».

Il est clair que « La envenenada » s'attaque tout d'abord à l'idée que le *thème* est la source de l'écriture, et que les *grands thèmes* sont les garants de la bonne littérature. Dans ce récit, le traitement satirique de cette idéologie constitue le germe de l'histoire : n'oublions pas que le conflit qui déclenche la trame est le « manque d'inspiration », selon l'expression consacrée. Et le parasitisme du protagoniste rend encore plus caricatural le fait que l'écrivain ressente un état de manque s'il n'a pas d'idées ou de thèmes à développer, ou quelque tradition qui légitime sa propre œuvre.

En effet, dans « La envenenada », le fait d'avoir un sujet (ou de ne pas en avoir)

²⁵² *Ibid.*, p. 77.

constitue l'axe qui dévore la signification et l'objectif primordial de la création littéraire : d'où l'image de l'écrivillon affamé et falsificateur. Il s'agit précisément d'un manque autour duquel tournent et se construisent des mensonges disproportionnés : une pantomime d'autorité et d'exemplarité. Dans le cas du protagoniste de l'histoire, ces impostures sont aussi propulsées par les attentes stéréotypées des lecteurs.

Ainsi, le combat de Felisberto contre le « sujet » ou le contenu en littérature, qui se déploie dans ses premiers livres et qui constitue une prise de position essentielle, nécessite une figure d'auteur aux antipodes du « littéraire » et de toute la série des prestigieux.

Qui est donc, l'écrivain, d'après « La envenenada » ? De manière générale, on peut affirmer que cette narration renforce, par son anecdote et par son ton, la mise à distance du sérieux, qui est parodié dans la pétulance et la mesquinerie du protagoniste. Dans la mesure où ce personnage clôt la série des érudits des premiers livres, ce récit jette un regard destructeur sur ce que Felisberto méprise dans l'institution littéraire.

Nous trouvons dans « La envenenada » une certaine représentation de l'art et de l'artiste, avec la mimique sociale qui les accompagne : tout ce qui obsède sans aucun doute Felisberto comme un véritable contre-modèle.

Chapitre 10

Figures d'auteur : Personnalités multiples

Au cas où les satires des penseurs de *Fulano de tal* et de *Libro sin tapas* ne suffiraient pas, « La envenenada » montre la démolition du modèle d'écrivain que Felisberto a en horreur, de la même manière que les paraboles et les généalogies détruisaient la narration comme un genre qu'il ne reproduirait jamais.

Mais nous revenons par là à l'aspect polémique et antagoniste de l'esthétique hernandienne, et il convient de se demander quelles images viennent occuper la place de celui qui est annihilé dans la parodie. Si l'auteur apparaît comme une absence dans le titre du premier livre, qui nie ainsi la fonction d'autorité, on ne doit pas en conclure qu'il n'existe aucune forme idéalisée de l'artiste ou de l'écrivain dans les textes. Au contraire, dans l'œuvre de Felisberto on peut observer diverses formulations de ce qui serait une « figuration d'auteur » : même l'auteur vide ou qui présente un manque (pour se refuser à représenter l'autorité) serait une de ces puissantes figurations, le noyau ou la raison d'être de toutes leurs diverses inflexions.

Les commencements sont le point de départ de choix fondamentaux et déploient une expérimentation variée et multiple ; nous ne serons donc guère surpris de constater les déclinaisons plurielles qu'acquiert ici la figure de l'auteur. En même temps, ces variations permettent aussi de révéler les tensions et les difficultés produites par le positionnement littéraire de Felisberto.

Un parcours de ces figures nous conduira à compléter notre compréhension de l'unité de l'œuvre hernandienne qui, imbriquée dans le polymorphisme de ses éléments, trouve cependant une ligne homogène qui les unit : un accent mis sur ce que nous appellerons ici *la minorité*. La soustraction, l'amenuisement, le petit et le bas par opposition à l'élevé et au précieux, la maladresse face à l'habileté, la construction modeste ou contraire à la prétention

ampoulée, sont des opérations prédominantes à divers niveaux de production, et donnent une cohésion aux matériaux et aux modes de l'écriture.

10.1. Première figure : l'auteur sans nom et le fou

Hay horas en que no sé por qué —ni se me importa saberlo, como ahora por ejemplo— imito a los que se entretienen y escribo.

« Prólogo », *Fulano de Tal*

Nous avons signalé que les textes initiaux renversent les personnages prestigieux et démystifient leur faux héroïsme : ils érigent face à eux des narrateurs déséquilibrés, dysfonctionnels et erratiques ; ils se plaisent à les supplanter par des personnages farfelus. Par ailleurs, par opposition aux êtres estimés et réputés, le sujet choisi souligne le caractère anonyme d'un « monsieur tout le monde ».

Ainsi, l'auteur vide de *Fulano de tal*, auteur sans nom, sans prestige et sans autorité, trouve dans la figure du fou sa première image formulée dans le texte. Dans l'*incipit* de l'œuvre, le narrateur ne parle pas, mais décide de céder sa voix et de transmettre les notes d'un fou (« un hombre consagrado como loco »), simplement parce que ses idées lui plaisent. En définitive, c'est cet autre qui parle, et ses papiers désordonnés sont la première manifestation d'un texte écrit (« del laberinto que tenía el consagrado en su mesa de trabajo, saqué unas cuartillas²⁵³ »).

Dès lors, la rationalité, l'autorité, la pertinence et l'ordre du discours sont mis en doute par une figure de ce type. Le fou n'est donc pas un personnage aléatoire ou circonstanciel, même si, de toute évidence, il agit au début pour contrarier ou provoquer le lecteur sérieux, celui qui cherche dans la littérature un outil pour se cultiver ou s'instruire, devenir « meilleur » ou plus intéressant, « s'embellir »... Ce personnage pittoresque, aux antipodes d'un tel

²⁵³ *Ibid.*, p. 9.

perfectionnement, reviendra dans cette littérature, bien qu'il se concentre plus spécialement dans les créations des années 1920 et 1930. En tant qu'auteur d'un discours excentrique et désordonné, on peut affirmer que ce sujet est présent aussi bien dans le « Prologue (1) » que dans les allocutions de Juan Méndez et des narrateurs de « Tal vez un movimiento » et de « Filosofía de gángster ». Il se trouve même, encore que sous une forme un peu différente, derrière la curieuse perception et les idées inconséquentes des narrateurs de « El vestido blanco », « La casa de Irene » et « Historia de un cigarillo »²⁵⁴.

À chaque fois, on nous montre un fou quelconque, anonyme, un pauvre égaré sans importance. Quel est donc le fondement spécifique de cette figure dans les fictions ?

Les personnages étranges, sans nom, et leurs voix, sont ainsi une conséquence directe de la confrontation avec le souci du contenu qui gêne tant Felisberto. Si nous suivons la piste de ces énonciateurs fous, nous constatons que leurs paroles et leurs écrits ne veulent pas ou ne peuvent pas suivre une ligne argumentative stable, certaine ; on ne peut pas savoir à première vue ce qu'ils essaient de nous dire. Ou plutôt, c'est précisément le discours qui nous permet d'identifier le type de personnage, à partir de ce qu'il énonce et de son caractère excessif. Le *logos*, l'articulation logique et la transmission d'un message sont substitués là par des divagations inadéquates, insensées, et par ce qui est socialement inutile, ce qui manque de reconnaissance et d'approbation. Finalement, la dimension imaginaire fournie par un fou ordinaire semblerait aider à se débarrasser des pressions conventionnelles du sens.

De fait, un penchant opiniâtre pour les argumentations étranges et ridicules, délirantes et répétitives, est tout à fait remarquable dans les premiers textes. Ces raisonnements semblent n'avoir aucun sens, et leur logorrhée comme leur apparence labyrinthique nous laissent penser qu'ils constituent, en effet, l'objet spécifique de la narration. Par exemple, « Tal vez un movimiento », un texte inédit des années 1930, illustre un tel comportement

²⁵⁴ Nous pouvons sans doute interpréter sous cet angle le point de vue excentrique du narrateur vide (sans nom ou absent comme personnage), qui compose des scènes curieuses dans tous ces récits de *Libro sin tapas*. En tant que personnage, ce sera aussi Ana dans « La cara de Ana » ou l'écrivain tourmenté de « Las dos historias » (récit publié dans *Nadie encendía las lámparas*, mais composé dans les années 1930) ; ce sera enfin le narrateur du corps et de l'esprit scindés dans les spéculations de *Diario del sinvergüenza*.

discursif :

Hace tiempo que tengo una idea. Y como hace tiempo que tengo una idea, me recluyeron. Ahora estoy mejor. Pero estoy mejor por otra cosa: no porque me vaya curando de esa idea, sino porque ahora voy a realizar la idea. Antes tenía que trabajar en cosas que me sostuvieron la vida y no tenía tiempo de realizar la idea. Ahora, como estoy enfermo, me sostienen la vida de tal manera, que puedo realizar la idea. Si un día se me termina la realización de esta idea, es posible que me crean curado y me den de alta. Y si me dejan encerrado, pagaré con gusto entregando la vida —no a la muerte sino al encierro— por la realización de esa idea. Pero lo más posible es que si al terminar la realización no quieren reconocer que la idea se terminó y me dejan encerrado, vuelva a realizar la idea de nuevo, porque esa idea es mi vida, la siento siempre y necesito sentirla siempre. (“Tal vez un movimiento”, OC vol. 1, p. 129)

Tout d’abord, le texte joue sur l’absurdité dans son principe même de construction : le fou a, en fait, une idée fixe, mais cette idée est celle du mouvement... En l’occurrence, par un jeu d’opposition ridicule, l’idée obsessionnelle devient une idée « mouvante », ou la pensée dans son pur mouvement.

Toutefois le personnage et son discours sont souvent suffisamment décalés pour ne pas constituer une simple inversion de la normalité. Si cette voix tend à présenter des discours étrangement décousus et extravagants (ou, du moins, décentrés), ceux-ci semblent offrir aussi l’image d’un délire. Cependant ce délire n’est pas poétique ou révélateur, mais plutôt maladroit et banal, et il apparaît de toute évidence comme la pensée chaotique de n’importe qui :

Yo quiero decir lo que me pasa a mí. ¿Y saben para qué?, pues, para ver si diciendo lo que me pasa, deja de pasarme. Pero entiéndase bien; me pasa una cosa mala, horrible: ya lo verán. Sé que por más bien que yo llegara a decirla, ocurrirá como con la peinilla y lo demás: no se imaginarán exactamente, cómo es lo malo que me pasa; pero el interés que yo tengo, es ver si deja de pasarme tanto lo malo que se imaginarán, como lo malo que en realidad me pasa. (« Elsa », *La envenenada*, OC vol. 1, p. 88)

Les élucubrations de ces personnages suggèrent tout de même une volonté d'argumentation, mais celle-ci s'avère invraisemblable. Elles accumulent des répétitions confuses et des contradictions, ce qui finit par produire une forme comique ou totalement absurde²⁵⁵ :

Día 2.

Cualquiera de los locos que haya aquí, tiene una idea fija. Pero yo soy un loco que tiene más bien, una idea movida.

Pero si como dije ayer, mi idea de cada instante es distinta, ¿cómo reconozco al mismo tiempo que es una misma idea? ¿Tengo que imaginarme algo común en las ideas de cada instante? Sí, a esa cosa común empezaría a llamarle movimiento. ¿Entonces tendría que tener otra idea, la de movimiento? No, yo quiero tener como idea importante, como la que más me preocupa, la idea de movimiento. Realizar esa idea sería realizar un movimiento. ¿Pero qué movimiento? ¿Un movimiento de qué? Realizar un movimiento de una idea. Pero la idea de por sí, ¿no describe un movimiento? Sí, pero yo quiero describirla con otra cosa que no sea la idea, pero que me haga sentir la idea moviéndose. No entiendo. Pues bien, yo quiero ver moverse una idea fuera de mí. Claro que para eso tendré que representármela dentro de mí y entonces parecerían dos ideas simultáneas. ¿Pero otra idea moviéndose fuera de mí con persona y todo? ¿La idea que está fuera de mí no necesita ser producida por otra persona? («Tal vez un movimiento», OC vol. 1, p. 130)

Nous en arrivons ainsi au fou non seulement par sa désignation, mais tout particulièrement par sa parole de narrateur, cette parole déroutante qui ne s'adapte à aucune attente d'organisation : on ne comprend pas bien de quoi il parle ou « où il veut en venir ».

²⁵⁵ Le délire déchaîné, hyperbolique, des personnages hernandiens, semble illustrer par contraste la structuration contrariante de la pensée organisée, ou ce que résume très bien une affirmation de Jacques Derrida : « on pourrait dire que le règne d'une pensée-finie ne peut s'établir que sur le renfermement et l'humiliation et l'enchaînement et la dérision plus ou moins déguisée du fou en nous... » (« *Cogito* et histoire de la folie », in *L'écriture et la différence*, Paris, Seuil, 1967, p. 94)

Cette parole, embrouillée à l'extrême mais toujours en quête d'argumentation, ne fait pas seulement rire parce qu'elle ridiculise l'exigence de clarté ou la nécessité d'un objectif, propres au discours et au comportement social « acceptables ». Mais elle présente aussi des affirmations, elle est nourrie d'une volonté de « philosopher », selon des modes totalement imprévus et exagérés, ce qui crée l'effet d'une distorsion comique. Et en ne disant apparemment rien, elle dit quelque chose ; finalement, il y a une subjectivité fortement définie dans le personnage anonyme et presque vide.

En fait, comme nous l'avons vu dans « Juan Méndez... » et dans les autres récits aux inflexions métalittéraires, les fictions en apparence détraquées, creuses ou mal venues recèlent des idées essentielles et illustrent très bien le credo littéraire de Felisberto²⁵⁶. Et elles le font pour deux raisons fondamentales : parce qu'à l'intérieur de leur enchevêtrement verbal et de leur apparence inconsistante elles offrent souvent de véritables perles de réflexion critique ; et parce que ce sont des textes qui instaurent visiblement l'inconsistance et le désordre, ce qui constitue leur plus importante assertion²⁵⁷.

Pour cette raison, les théories « folles » sont un sujet de délectation dans la littérature hernandienne, depuis le « Prologue (1) », « La pierre philosophale », ou la légère « Histoire d'une cigarette », jusqu'à l'inquiétant *Journal de l'impudent* : ce sont les fous ou les gens ordinaires qui, dans ses fictions, se livrent à une activité aussi sérieuse que celle de philosopher ou de suivre systématiquement le fil de leur pensée. Ce fil, sans doute, est tordu

²⁵⁶ On peut trouver des exemples saillants des postulats clés de Felisberto dans le discours chaotique ou supposé sans intérêt des textes considérés comme « mineurs », cités par les critiques (cf. Jorge Panesi, à propos de « Juan Méndez... », « El taxi », « El Fray », « El convento », *op. cit.*, p. 51 et 53-65). Un exemple catégorique est celui d'une phrase qui apparaît dans l'une des versions de *Diario del sinvergüenza* (le texte le plus labyrinthique de Felisberto), très citée pour sa formulation programmatique : « Tengo que encontrar *hechos extraños*, que den lugar a la poesía, y que sobrepasen y confundan la explicación » (« Anotaciones de trabajo de *Diario del sinvergüenza* », OC vol. 3, p. 262-263, souligné par l'auteur).

²⁵⁷ Il nous est utile ici d'évoquer quelques réflexions de Reinaldo Ladagga sur l'aspect extrêmement désordonné de la construction du discours chez Felisberto. En se référant aux trois écrivains qu'il aborde dans son étude (Wilcock, Piñera et Hernández), il signale que tous trois emploient des « désordres » majeurs « de la narration et du langage », qu'il définit comme : «...el desorden de la enunciación como práctica corporal que es el balbuceo, el desorden de la información como promesa de relevancia que es la banalidad o la idiotez. Y que prefieren siempre, a la narración justa, la oscuridad de un 'narrar de menos' que hace opaco lo que se narra, o las redundancias de un 'narrar de más' que, de suyo, dispersa la unidad de los relatos » (R. Ladagga, *op. cit.*, p. 21-22).

comme un gribouillis et ressemble plus à un câble électrique rongé qu'à une authentique ligne argumentative. Et cela aussi c'est une affirmation : le discours du personnage veut nous ôter l'expérience d'un discours bien délimité, éclairant ; il ne parvient pas même à être moyennement structuré. Le bon ton, l'aseptisation discursive que l'argumentation rigoureuse imposent, restent en dehors de ce mode d'expression.

Il est clair dès lors que le sujet de cette voix ne peut absolument pas se constituer en autorité respectable, quelle qu'elle soit. Il s'agit d'un choix : n'oublions pas que dans les premiers ouvrages, les fous philosophaient et présentaient une *Weltanschauung* étrange —et que même une pierre le faisait—, et que le véritable philosophe était « *un pollerudo* » dominé par sa belle-mère. Les limites dépassées du sérieux montrent un narrateur qui se plaît à faire de même avec tout. Par une contamination insolite, le génie et le ridicule se touchent, ils sont plus proches qu'il n'y paraît : soit le génie ressemble à la bêtise, soit le génie n'est pas là où on le croit, mais ailleurs. L'effet se concentre dans cette distorsion, puisque la pensée extravagante s'apparente aussi, de façon grotesque, à une argumentation :

Por esta virtud [*meterse en los problemas de los hombres*] he descubierto la «Teoría de la graduación». Las leyes más comunes de la teoría de la graduación son: cuanta más dureza más simplicidad y más salud, cuanta más blandura más complejidad y más enfermedad. Por eso a veces es tan complejo y enfermo el espíritu del hombre. Algunos tienen tanta abundancia o exuberancia de esto blando o enfermizo que lo derraman por encima de nosotras las piedras. Y zás, resulta de esa manera que nosotras tenemos sentimientos o intenciones. Otra de las leyes es: cuanta más blandura, interesa más el propósito del destino y el por qué metafísico. A nosotras las piedras no nos interesa el por qué metafísico: éste se ha hecho para los hombres. («La piedra filosofal», OC v. 1, p. 29).

Par ailleurs, une remise en question des hiérarchies est forcément impliquée par le caractère anarchique du discours ou par le manque de contenu —réel ou figuré— des divagations, puisqu'une autre fonction essentielle de ce personnage consiste à bouleverser le système de valeurs courantes. Comme on le voit dans les premières parodies, à l'inverse de ce que l'on pourrait attendre, ce sont les êtres exemplaires et réputés qui renvoient à un

stéréotype risible. C'est ainsi qu'ils sont désignés simplement par leurs professions, qu'ils représentent des idées et ne peuvent accéder à la catégorie authentique des personnages ou des voix du récit. La subjectivité utile à l'écriture semble résider exactement dans leur contraire : face à eux, le fou, lui, est narrateur et protagoniste, tout en étant le premier à apparaître et à être considéré comme le véritable sage.

Enfin, les caractéristiques peu édifiantes du discours désarticulé et multiforme de ce personnage jouent aussi un autre rôle : elles exaltent une approche de la vie sous sa forme la plus concrète, matérielle, de pulsions ou de processus vitaux (dimension qui est escamotée par *l'autre* discours, c'est-à-dire, par le système abstrait, rationnel, acceptable, bien formé). Ici, en revanche, l'expérience perceptive, sensuelle et physique *s'exaspère* (rappelons les conditionnements du plaisir et de sa contrepartie, la douleur, dans le discours du « Prologue (1) »). Il n'y a pas un univers d'idées parfaites ou d'archétypes platoniciens où se réfugier. Chez les sujets de Felisberto, leur pensée même renvoie à l'action pure et la réflexion disloquée se présente comme une compulsion spasmodique, avec des exigences qui se transmettent au corps, ou qui se cristallisent en d'extravagantes consubstantiations : le vertige de remplir un cahier à toute vitesse, qui est même comparé au fonctionnement d'un « appareil cinématographique » (« Juan Méndez o... »), la passion pour une idée en mouvement (« Tal vez un movimiento »), la manie de surveiller une cigarette à chaque instant (« Historia de un cigarrillo ») ou encore la crainte d'être étranglé par la vengeance mystérieuse des vantaux d'une fenêtre (« El vestido blanco »).

Sans doute, en décrivant ces excentricités nous nous rapprochons spontanément des *fulanos* de la littérature postérieure. Un même esprit unit ces fous-ci et ces fous-là, selon l'oscillation qui nous fait passer du sujet à l'objet, de la voix narrative au contenu de la narration. Mais dans les deux cas ce sont des figures de l'auteur, dans la mesure où elles peuvent être conçues comme un réceptacle fantaisiste de l'interrogation de Felisberto sur l'étrangeté de son propre art et de son besoin de défier les limites pour créer à sa façon. Une approche essentielle du sujet et du discours littéraire s'énonce ainsi à travers les « fous ».

10.2. *Le personnage bizarre*

Yo la había empezado a querer, porque después del cambio brusco que me había hecho pasar de la miseria a esta opulencia, vivía en una tranquilidad generosa y ella se prestaba —como prestaría el lomo una elefanta blanca a un viajero— para imaginar disparates entretenidos.

La casa inundada

Le principe de bouleverser les valeurs de la « normalité » se transmet plus tard au personnage-cas des récits, qui constitue une déclinaison de l'auteur sans nom et du fou. En ce sens, le cas farfelu est le véritable prolongement de cette figure initiale, mais par d'autres moyens.

La méthodologie la plus habituelle du personnage hernandien correspond au sujet bizarre : pittoresque et apparemment simplifié sous un ensemble de traits un peu légers, il est cependant insaisissable et unique, irréductible à la compréhension par une formule facile.

Le débordement et la contamination d'éléments disparates alimentent l'individualité étrange qui, comme nous l'avons vu, devient une source d'inspiration pour les nouvelles. La nature marginale et incertaine de la littérature hernandienne, sa capacité à résister aux modèles par son désir exubérant de fiction, se projettent dans ces formes anthropomorphiques. Et il ne s'agit pas là d'un jeu de mots ni d'une élucubration abstraite : la sympathie pour tout ce qui est *borderline*, d'un point de vue social et intellectuel, s'exprime dans ces individus imaginaires, à travers leur « irrégularité » figurée, mentale et comportementale.

Si le statut artistique des productions de Felisberto est déconcertant (et par conséquent, également le jugement de valeur qu'elles ont reçu pendant longtemps), il est significatif d'observer certaines associations suscitées par ces personnages, inventés ou réinventés, puisque certains appartiennent à l'histoire personnelle de l'écrivain. On peut remarquer en particulier que les personnages-cas sont liés à des comportements étranges où l'on repère une activité qui tourne autour du domaine artistique. Ils réalisent tous une

pratique systématique selon des règles qu'ils ont créées eux-mêmes, pratique qui manifeste toujours une ressemblance avec un domaine esthétique (le théâtre, la narration, la composition poétique, la composition musicale). C'est-à-dire que leurs délires ont quelque élément en commun avec l'art, sans que leurs exécutants puissent être considérés comme des artistes légitimes, puisque leurs gestes constituent plutôt des manies. Ainsi, malgré tout, la jeune fille de « El balcón » est, à sa façon, une auteure de poèmes ; le protagoniste de « Menos Julia » met en place une perception tactile aiguisée des objets pour éprouver des sensations inouïes. Cela évoque le principe de l'*ostranenie*, et peut être assimilé à certaines interventions dans les arts plastiques ou à la *performance*. Dans *Las Hortensias* également, l'obsessionnel Horacio se fait fabriquer des retables ou des scènes extrêmement sophistiquées avec des poupées qui deviennent, comme dans le cas précédent, des « installations » encore plus achevées. Pour citer un dernier exemple, la veuve de *La casa inundada* propose une esthétique de la narration et de la vie où les plans subjectif et objectif semblent se confondre.

En effet, tous ces personnages possèdent des intérêts artistiques ou des capacités perceptives singulières liés à leurs « névroses » ou à leurs « bizarreries » : le commerçant de « Menos Julia » est aussi un mélomane, Margarita est une lectrice dévouée qui admire le narrateur-auteur²⁵⁸, « Mur » croit voir le monde d'une manière spéciale, digne d'être exprimée dans un récit²⁵⁹. En même temps, leurs pratiques peuvent être conçues comme des formes de *jeu* chez des personnes adultes, déjà grande —mais qui n'ont pas « bien » grandi, évidemment. Ces sujets assument dès lors des formes qui entremêlent le ludique et l'esthétique, la déviation psychologique et l'extravagance, toujours comme des dimensions difficiles à délimiter avec clarté. Et bien que ces comportements et pratiques ne soient pas totalement récupérables pour ce qui relève de l'institution « art », elles s'en révèlent curieusement proches.

²⁵⁸ «Margarita fue trastornada toda su vida; y María atribuía su rareza a «tanto libro» » (*La casa inundada*, OC vol. 2, p. 247).

²⁵⁹ Le personnage suggère cette idée à plusieurs reprises : «Le estoy dando los datos por si usted escribe ese cuento sobre mí» ; «Mire, yo sé por qué se lo digo; usted podría hacer un cuento conmigo» ; «No sé lo que quiere decir (...) pero mi deseo de que escriba algo sobre mi vida es porque a mí me gusta ver las cosas turbias. (...) Yo le dije *ver* las cosas turbias; es en el sentido de la vista. A veces pienso que me comprendería mejor un pintor.» (OC vol. 3, p. 136, 139).

Nous voyons ainsi que l'inadmissible ou l'inclassable pour le statut de l'art est réapproprié comme un élément capable d'inspirer des histoires, et même de favoriser l'étrangeté dans la forme narrative à travers la prégnance du personnage. Ainsi, dans cette oscillation entre ce qui ne relève pas de l'art et ce qui en a tout l'air, se trouve une clé importante de cette littérature. Dans l'esthétique de Felisberto, l'art « élevé », ampoulé, est souvent objet de sarcasme²⁶⁰ ; mais il est clair que le monde artistique impose des règles précises pour délimiter son champ, et que ce qui n'y rentre pas devient inadéquat, inapproprié et non légitime. Prenant le contre-pied de cette opposition entre le haut et le bas, l'acceptable et l'inacceptable, les narrations hernandiennes présentent un modèle de sujet dont l'action farfelue, toujours inclassable, évoque l'art d'une manière un peu détournée ou marginale.

Le personnage étrange est donc un autre axe de la projection de l'auteur et renvoie aux préoccupations ébauchées au commencement de l'écriture : faire un objet artistique avec ce qui ne semble pas être autorisé à faire partie « de l'art » ; mettre l'accent sur l'humour et l'absurdité par le biais d'une personnalité excentrique. Enfin, faire du plaisir et du divertissement un programme, et donner de la démesure à la fiction. En ce sens, mettre en relief la subjectivité extravagante, c'est refuser le sérieux des savants et se rapprocher de ceux qui ressemblent à des artistes mais qui ne le sont pas, des fous et des déclassés, de ceux qui sont grands mais qui s'obstinent à jouer comme les enfants. Enfin, c'est se rapprocher de ceux qui, d'une certaine manière, ne s'ajustent pas à la réalité comme ils le « devraient » (pour être réellement « importants », « intéressants » et « précieux » comme sont censés l'être « les personnes intelligentes » ou « les esthètes »).

Por los tiempos de Clemente Colling thématise déjà ce fantasme de la littérature hernandienne, sa tension et sa productivité : fascination pour les personnages excentriques qui se trouvent au bord de l'échec social, mais qui dégagent un élan suggestif. De fait, le regard du narrateur est le seul qui permette de juger de façon compréhensive et affectueuse

²⁶⁰ Comme nous l'avons déjà indiqué, Jorge Panesi offre un traitement excellent de ce thème (cf. *op. cit.*, p. 73-85).

les bizarreries de Colling, et même son adaptation difficile au monde. Pour le jeune « Felisberto », le musicien n'est pas un vieillard négligé et délaissé, digne de pitié ou de moquerie, mais une figure pleine de mystère :

A decir verdad, el descuido de Colling no me llamaba la atención —ni me llamaba ciertos conceptos hechos — como a los demás. Yo no lo observaba continuamente, o lo olvidaba enseguida; para mí era una cosa de él, que le ocurría a él, pero que no la relacionaba tan estrictamente con los demás, ni con las leyes sociales. Era, sí, una cosa rara; pero específicamente de él, que tenía que ver con su historia y en la que nosotros no debíamos intervenir en forma demasiado rigurosa o dedicando los mismos conceptos que le dedicaríamos a otras personas. (OC vol. 1, p. 168)

Ce passage est révélateur, puisque ce personnage met en lumière la forme générale des créatures de Felisberto selon le point de vue du narrateur : il est tout disposé à apprécier différemment ce que tous les autres voient dans une personnalité. Et il s'occupe tout particulièrement de souligner cette différence de point de vue : par exemple, il ne juge pas Colling pour son manque d'hygiène (signe évident de la déchéance de son statut social), mais il voit en lui un homme spécial, admirable ; ce geste est celui qui permet la création artistique²⁶¹.

En tout cas, comme il l'affirme ici, le personnage possède quelque chose d'étrange qui lui est propre (« una cosa rara... de él »). Quelque chose qui ne peut pas être jugé à partir d'un critère social (les idées toutes faites, « los conceptos hechos²⁶² »), mais avec un regard différent, qui souligne ses qualités exceptionnelles :

²⁶¹ Comme nous l'avons déjà signalé dans la partie précédente, pour le narrateur hernandien, l'exagération et la caricature ne rabaissent pas le personnage mais le préservent dans son individualité : le masque n'est pas réducteur, il suggère une énigme à laquelle il ne peut que faire allusion. À travers les traits saillants (et même les éléments bizarres ou difformes) nous avons l'intuition de la singularité de la personne. Ainsi, ces traits apparemment stéréotypés, nous attirent en réalité vers une complexité pressentie, jamais achevée ou close.

²⁶² *Por los tiempos...*, OC vol. 1, p. 168.

Al mismo tiempo estaba con el alma inclinada hacia Colling, me seducía todo lo que tenía de ingenuo, de pintoresco, su cordialidad sinceramente bien predispuesta; parecía que su corazón se moldeaba fácilmente con una franca espontaneidad a cualquier vuelta nueva de la vida. (...) Y a pesar de lo fácil que era ver algunos de sus sentimientos, de la inexplicable gracia que le hacían ciertas cosas, de sus ingenuos arrebatos de orgullo, de la seriedad de sus despampanantes mentiras, a pesar de todo, yo empezaba a internarme en algunos misterios que me empezaron conociendo su persona.

Sentía que iba a conocer de cerca, que se me iba a producir una amistad, un extraño intercambio, con un personaje excepcional, que además era ciego. (OC vol. 1, p. 161-162)

La typologie du personnage inacceptable constitue ainsi une pièce fondamentale pour la nouvelle de Felisberto. Avec ce qui est dans la marge de l'art ou l'interroge, il nourrit son propre art. Le personnage farfelu est une source essentielle de l'inventivité, à tel point que de nombreux passages textuels le signalent de façon explicite comme le matériel profond de la fiction. Par exemple, le narrateur de *La casa inundada* affirme que Margarita « l'a fait passer de la misère à l'opulence » et qu'elle se prête à « toutes ses divagations », ce qui n'est pas une déclaration négligeable d'un point de vue symbolique. Le même principe se dévoile lorsque le protagoniste de « Menos Julia » est signalé comme l'objet le plus intéressant de son propre tunnel de perceptions insolites (« ...cuando yo estuve solo en mi pieza, empecé a pasearme por ella; me sentía en una excitación dichosa y pensaba que el gran objeto del túnel era mi amigo²⁶³ »). Ainsi, le sujet devient l'objet, la source de la fascination : il communique directement un élan créatif. Mais au delà de sa prépondérance génératrice, le personnage semble être conçu comme *identique à la narration elle-même*, dans des analogies surprenantes. L'exemple le plus saisissant est celui de l'excipit de *Por los tiempos de Clemente Colling*, où lorsque le narrateur s'étend sur l'énigme du personnage, il livre une description du professeur qui fusionne avec celle de la méthode narrative :

Si alguna vez fui llamado o hice un movimiento instintivo hacia otra persona cuando el misterio me hacía alguna seña y esa seña era desconocida por la misma persona, yo

²⁶³ « Menos Julia », *Nadie encendía las lámparas*, OC vol. 2, p. 102.

me sentía tentado a seguir una pista como escondiéndome entre árboles; y sintiendo con ternura lo pequeños que seríamos bajo tan inmensos árboles. Cuando Colling empezó a vivir en casa, me encontré con que su misterio estaba lleno de señas y de pistas; pero no era necesario seguirlas: ellas desfilaban por mi contemplación; y también concurrían o pasaban otras cosas. (...) objetos, hechos, sentimientos e ideas, todos eran elementos del misterio; y en cada instante de vivir, el misterio acomodaba todo de la más extraña manera. En esa extraña reunión de elementos en un instante, un objeto venía a quedar al lado de una idea —a lo mejor ninguno de los dos había tenido ninguna relación antes ni la tendrían después—; una cosa quieta venía a quedar al lado de una que se movía; otras cosas llegaban, se iban, interrumpían, sorprendían, eran comprendidas o incomprensibles o la reunión se deshacía. De pronto el misterio tenía inesperados movimientos; entonces pensaba que el alma del misterio sería un movimiento que se disfrazara de distintas cosas: hechos, sentimientos, ideas; pero de pronto el movimiento se disfrazaba de una cosa quieta y era un objeto extraño que sorprendía por su inmovilidad. (*Por los tiempos de Clemente Colling*, OC v. 2, p. 197-198)

Il est ici surprenant de voir comment la figure concrète de Colling se métamorphose en caractère abstrait de la description, dans le clair-obscur et les nuances du récit littéraire, lié aux impressions et aux souvenirs toujours fugitifs ; à quel point le personnage induit le passage fusionnel de lui-même à la description du courant narratif, évasif, qui tente de le traduire en mots.

Mais si le personnage pittoresque ou farfelu débouche dans l'audace créative des nouvelles et semble affirmer que l'on peut créer de l'art avec ce qui est dans ses marges ou avec ce qui joue avec ses limites, *Por los tiempos...* explore, non sans tension, les dilemmes artistiques que suggère la figure du professeur : des interrogations liées aux choix techniques de l'art musical et à l'originalité et la personnalité de l'artiste, mais aussi à propos du succès et de l'échec, du besoin de confirmer ou rejeter la norme sociale conventionnelle, de se positionner par rapport à elle.

Personnage mixte, musicien-clochard, professeur et grand-père, dans ce véritable roman d'apprentissage (esthétique), Colling est le miroir des questions sur l'art et le succès

dans la vie mondaine, l'art et la maturité (cette dernière entendue comme l'efficacité pour survivre dans la vie pratique), l'art et l'acceptabilité. En ce sens, bien que les fantasmes d'échec fassent partie de l'imaginaire hernandien²⁶⁴, on peut constater dans le récit un éloignement des idéalizations enfantines. Le personnage de Colling, « objet d'illusion » comme le narrateur le définit, devient aussi l'objet d'un deuil qui clôt la narration comme son motif en filigrane :

En esos instantes yo miraba a Colling y todas sus facciones y toda su figura y hasta su ropa, tenían otra expresión; y lo que pensaba de él, del misterio de su sabiduría, de lo extraño de su vida, tomaba un sentido distinto, como si por un instante, a un paisaje le hubieran cambiado la luz. Esta vez, más allá del orgullo ingenuo que no sólo le perdonaba sino que hasta me encantaba, aparecía una sobrecarga de una realidad amarga, que no sólo no se justificaba, sino que perdía originalidad. (...) Ya no me parecía tan original el desaseo de Colling; ahora tenía que ver con lo social. Pensaba que si en casa habían exagerado al tomar en cuenta ciertas cosas, yo había exagerado no tomándolas en cuenta nada. Pero también ocurría algo más. En algún sentido, yo no sólo las había tomado en cuenta, sino que las había transformado en objetos de ilusión. (OC vol. 1, p. 171)

La beauté des textes de la mémoire se construit ainsi dans la brèche entre l'écriture et le réel, entre le regard idéalisé et la réalité qui est effectivement capturée, de façon imparfaite, par le récit. Cette mélancolie provenant de ce qui trahit le sentiment, de ce qui ne peut pas être récupéré, fait de la narration une source d'images métadiscursives qui, enfin, expriment le sentiment de perte incarné par la voix du narrateur : « Y así el misterio de Colling llegó a ser un misterio abandonado²⁶⁵ ».

En définitive, le personnage pittoresque ou bizarre devient fondamental pour le déploiement inventif des nouvelles et constitue une déclinaison, à caractère narratif et anecdotique, du fou des débuts. Toutefois, il est évident que, comme le démontre le cas de

²⁶⁴ À ce sujet, cf. E. Pezzoni, « Felisberto Hernández, parábola del desquite », *El texto y sus voces*, Buenos Aires, Sudamericana, 1986, p. 217-236.

²⁶⁵ *Por los tiempos...*, OC v. 1, p. 198.

Colling, c'est le regard de l'enfant qui permet de le construire ainsi ; en ce sens, c'est l'enfant lui-même, en fait, qui représente de la manière la plus aboutie la figure de l'auteur, et celle qui s'imposera finalement comme le reflet de l'écrivain. Il est le véritable créateur et non pas l'objet du récit, et celui qui se nouera complètement à l'image matérielle de l'écriture.

10.3. *L'enfant et le rêveur inadapté*

Il est clair que la figure des fous (et son prolongement dans les personnages bizarres) donne à l'écriture l'occasion de faire ses choix excentriques, tandis qu'elle exprime le rejet du conventionnel et du raisonnable, intellectuel ou érudit (le rejet du « sens »). En revanche, la deuxième figure auctoriale, celle de l'enfant, constituera l'image de l'auteur la plus forte, dans la mesure où elle est la plus proche du je. Cette figure se lie aux récits du moi dans le mouvement de la mémoire et développe le problème de l'écriture *en tant que telle et comme objet* —au point que nous pourrions dire de l'image de l'enfant qu'elle *est* l'écriture, elle est attachée à la subjectivité au sens le plus intime.

En effet, la question de l'écriture fait irruption de façon indirecte dans « La cara de Ana », à travers la perspective originale de l'enfant comme justification d'une narration étrange, et se déploie frontalement dans les textes à caractère autobiographique (notamment dans *Por los tiempos de Clemente Colling* et *El caballo perdido*). Ces récits arborent des digressions ou de longs passages sur l'acte d'écrire —en particulier leurs *incipits* et *excipits*— et le décrivent comme une action propulsée par le regard enfantin, ou par le désir de le récupérer. Pour cette raison, l'écriture, dans son épaisseur, comme matière, possède également un caractère mélancolique, du fait de la tension douloureuse entre le je du présent et celui du passé, dont le récit exhibe des disjonctions, sinon des trahisons et des lacunes. Ces digressions métalittéraires déploient une modulation lyrique où la sensibilité de l'enfant apparaît comme une qualité exaltée.

En réalité, pour ces raisons nous concevons « La cara de Ana » et les récits de la mémoire comme des textes apparentés. Nous avons étudié comment la fiction chez

Felisberto exalte l'univers de l'imagination et de la fantaisie : l'enchevêtrement et la « confusion heureuse » sont esthétiquement productifs ; le désordre et la recomposition inopinés revêtent un caractère original. L'enfant se révèle donc comme la source imaginaire de la narration, en accord avec l'utopie libre de la fiction qui se voudrait sans contrainte.

Ces thèmes ont été largement traités par les critiques, et par conséquent nous ne les approfondirons pas davantage, si ce n'est pour dériver dans l'analyse jusqu'à nos propres fins. Dans « La cara de Ana », l'identification, ainsi que la tension entre le narrateur fou, l'excentrique (représenté par Ana) et le narrateur-enfant (également excentrique ou différent des autres, mais pas fou), commencent à se faire sentir comme un déplacement de l'un vers l'autre. La narration arbore un va-et-vient au regard de la position du locuteur, qui se rapproche et se sépare de ce qu'Ana représente²⁶⁶.

D'une part, si le regard est essentiel pour la construction d'un texte original, Ana « avait des yeux noirs qu'elle ouvrait très grands et elle regardait tout avec une curiosité libre et éhontée²⁶⁷ ». Il s'agit sans doute d'une image qui s'ajuste bien aux attentes de la littérature hernandienne, qui est ici dans ses commencements. De la même façon, Ana représente le principe de dislocation et de montage d'éléments a priori sans lien entre eux, parce que ses réactions émotionnelles sont toujours contraires au sens commun ; elle incarne la juxtaposition de sentiments contradictoires ou dissonants. Pour toutes ces raisons, ce personnage constitue non seulement l'axe du récit ou le « thème » de l'histoire (objet d'admiration, de curiosité et aussi d'inquiétude, qui s'imbibe de la source de l'*eros* comme tant

²⁶⁶ Le thème de la lutte avec le « spectre » de la folie au cœur de l'expérience de l'écriture (et, en certains cas, de l'expulsion symbolique de la figure du fou relative à l'auteur) a été traité en particulier par Walter Mignolo, Rocío Antúnez, Francis Lough et Julio Prieto, notamment en lien avec « La cara de Ana », l'*explicit* de *El caballo perdido* et le récit « Las dos historias » (publié dans le recueil *Nadie encendía las lámparas*). Voir : W. Mignolo, « La instancia del yo en *Las dos historias* » et R. Antúnez, « Yo, mi personaje central », in A. Sicard (éd.), *Felisberto Hernández ante la crítica actual*, Caracas, Monte Ávila, 1977, p. 293-311 et 169-185, respectivement. Il va de même pour F. Lough, « La función de la escritura en *Las dos historias* » et J. Prieto, « De la improbabilidad del yo: especularidad y heterografía en *El caballo perdido* », in N. Dei Cas (éd.), *Actas del Coloquio Homenaje Internacional a Felisberto Hernández*, Paris, UNESCO, 4 y 5 de diciembre de 1997, *Río de la Plata: Culturas*, n.º 19, 1998, reproduit à Saint-Ouen, *Centro de Estudios de Literaturas y civilizaciones del Río de la Plata (CELCIRP)*, p. 265-274 et 107-117, respectivement.

²⁶⁷ «...tenía unos ojos negros muy abiertos y miraba todo con una curiosidad libre y desfachatada» (« La cara de Ana », *La cara de Ana*, OC vol. 1, p. 54).

de narrations de Felisberto), mais il devient aussi le « double » du narrateur, car il représente les principes constructifs de la fiction²⁶⁸.

Dans un premier moment de l'écriture, la folie ordinaire exprime la volonté de déstructuration, les formes hasardeuses et capricieuses, échevelées, qui reflètent une liberté insoumise aux académies. Elle semble même apporter à Felisberto une image vitale et pulsionnelle, comme celle qui s'énonce non sans dérision dans «Tal vez un movimiento». Mais la distanciation de la figure du fou provient de la menace que pourrait signifier sa condition pour l'écriture, parce que la folie —conçue alors de façon moins fictive et plus réelle— pourrait entraîner «l'absence d'œuvre²⁶⁹».

En revanche, en comparaison avec les valeurs proposées par le personnage extravagant, l'enfant peut détenir des qualités semblables, mais de façon spontanée. L'image de l'enfance exalte la créativité et la fantaisie en tant que facultés qui se détiennent *par nature*, avec simplicité et sans les limitations inhérentes à l'éducation.

De cette manière, la délégation à la voix d'un excentrique se réoriente plutôt vers le je de la mémoire et le narrateur burlesque comme tant de façons d'assumer pleinement la figure de l'auteur. Elle se décline enfin dans les personnages fous et farfelus comme des tiers de la fiction.

Nous pourrions alors penser que l'image de l'enfant est celle qui permet à Felisberto la plus grande légitimation littéraire, au vu de la source romantique qui l'alimente. En ce sens, la marginalité que ses premiers textes revendiquent semble trouver, paradoxalement, un refuge sûr, parce qu'il existe une tradition acceptable qui permet de se légitimer en tant qu'auteur grâce à une telle image idéalisée. On peut constater que, en même temps qu'il abat les généalogies, les discours et les impostures de savoir, Felisberto accueille le mythe de l'individualité créatrice, qui comporte une façon unique de regarder le monde, comme la

²⁶⁸ Inversement, on pourrait aussi affirmer que le narrateur se constitue lui-même en tant que tel en devenant le « double » d'Ana.

²⁶⁹ Cf. le texte déjà cité de Jacques Derrida (« *Cogito* et histoire de la folie»), qui discute cette affirmation de Michel Foucault (*Folie et déraison. Histoire de la folie à l'âge classique*, 1961).

condition de possibilité de son langage artistique. En ce sens, il s'approche souvent du motif de « l'aura » de l'artiste : il met l'accent sur son mystère particulier, son halo d'originalité et sa personnalité singulière²⁷⁰. Néanmoins, ces associations reconnues se trouvent continuellement menacées par les propres chutes dans l'irrévérence, le ridicule, dans tout ce qui généralement tourne en dérision le vernis de raffinement ou de présomption. Mais le ton particulier du texte hernandien réside souvent dans la curieuse union de ces tendances qui, en principe, paraissent opposées. Une analyse très pertinente de Josefina Ludmer va dans ce sens :

El concepto de singularidad (y rareza), fundamento de la estética de Felisberto, oscila entre dos sentidos: por un lado la singularidad desde adentro, como modo en que un sujeto vive su relación consigo mismo (yo soy único) y sus derivados: estetización de la memoria, los sueños, el pasado personal, los modos en que habla el cuerpo, los silencios y ritmos interiores: el universo Proust, su autobiografía ficticia y, sobre todo, la correlación entre experiencia del sujeto y obra de arte (que encarnó siempre lo singular, único e incambiable), marca de la literatura « alta » de principios de siglo. Por el otro, la singularidad desde fuera, para los otros... (...) su modo de representación es la caricatura. Felisberto practicó a la vez una estética alta de la subjetividad singular y una estética popular de la caricatura²⁷¹.

Le romantisme plutôt lyrique de Felisberto et sa foi en l'imagination trouvent sans doute aussi un contrepoids dans les comportements carnavalesques et outrés, de tournures parfois populaires, auxquels il a recours dans sa littérature. D'autre part, il ne faut pas non plus oublier que l'invocation de l'enfance constitue aussi un trait des mouvements d'avant-garde, pour les connotations de liberté et de fraîcheur qu'elle donne face aux formes héritées (l'art des fous et des enfants s'est constitué comme une source d'inspiration choisie, ainsi que l'on peut le voir dans les arts plastiques à partir du début du XX^e siècle et même avant).

²⁷⁰ En ce sens, certains textes des années 1930, comme « El convento » (« Le couvent ») et « El fray » (« Le religieux ») mériteraient une étude particulière (nous aborderons ce dernier vers la fin de cette partie). En général, l'importance attribuée à l'originalité de l'artiste comme une façon spéciale d'être, de sentir et d'observer la réalité est très développée dans l'esthétique hernandienne.

²⁷¹ J. Ludmer, *op. cit.*, p. 116.

Dans son propre art, Felisberto cherche le côté spontané et vif : chez l'enfant, l'invention provient d'une capacité associative audacieuse ; il serait un artiste naturel, et, évidemment, original, pour être dans une grande mesure indifférent aux formes apprises. Pour cette conception de l'art si proche du jeu, la figure enfantine constitue ainsi une exigence esthétique, dans la mesure où l'enfant serait le créateur le plus authentique.

Au regard de ces mêmes principes, il faut aussi garder à l'esprit que l'artiste est l'un des seuls adultes dont l'activité ressemble au jeu de l'enfance. La formule serait ainsi double : d'après cette perspective, on peut envisager l'enfant comme un artiste, et l'artiste, comme un enfant.

10.3.1. «*Yo me quedaría menor para toda la vida*»

Si nous pensons que le je extravagant des premiers livres (celui qui s'amuse et se divertit) se reformule dans le personnage-cas, nous pouvons dire du je-enfant qu'il se réécrit dans les nouvelles les plus célèbres de Felisberto en tant que narrateur burlesque. Le monde adulte se raconte alors à travers ce personnage décalé : le désir de rester enfant ou de récupérer l'enfant qui persiste à l'intérieur se voit prolongé dans la difficulté, l'impossibilité ou le refus d'être « grand » que propose ce personnage maladroit, toujours en discordance avec le monde extérieur.

À l'évidence, ce personnage reflète aussi l'enfant, non seulement dans sa condition de personne peu mûre, en difficulté avec le « principe de réalité », mais également pour son regard extraordinaire et son interaction drolatique ou loufoque avec les choses, véritables prétextes pour la transfiguration du monde en humour et fantaisie.

Artiste pauvre, au destin incertain, artiste de la faim, grand peureux et comique charmant (comme dans « Mon premier concert »), cet infortuné se situe loin de l'aura mystérieuse que revêt la grande singularité. Avec davantage d'efficacité « narrative » que les fous des premiers temps, il est celui qui sait faire comédie de lui-même, et transformer en « images » ses mésaventures.

Néanmoins, cette figure d'auteur revêt une double valeur : sa conduite extérieure est celle du comédien burlesque (comme dans « Mi primer concierto », « El cocodrilo » ou « El balcón ») tandis que sa vie intérieure relève de sa faculté réceptive et rêveuse, laquelle nous fait, au contraire, revenir au motif de la singularité. Mise à part sa proverbiale maladresse, ce qui lie ce personnage à l'enfant « hernandien » sont aussi les échos d'une subjectivité qui est décrite comme bien particulière. Et par rapport aux ambivalences du registre burlesque, Petr Král ne cesse de souligner cet aspect mélancolique de l'auteur-comédien, son identification au poète : « le burlesque n'est, par essence, qu'un affrontement du monde et d'un poète solitaire à qui *tout*, les choses comme les individus, vient fatalement de l'autre bout du monde²⁷² ». Par ailleurs, le narrateur de *La casa inundada*, alors qu'il parle de son indolence et de sa sensibilité, se décrit en ces mêmes termes : « Mi tristeza era perezosa, pero vivía en mi imaginación con orgullo de poeta incomprendido ²⁷³».

En définitive, les qualités passives de ce personnage, ses traits négatifs pour les esprits pratiques semblent être liés à son inspiration en tant qu'artiste. Même la morosité du personnage, son spleen ou l'angoisse que lui provoque son inaptitude, signalent un manque d'autosuffisance qui confère une perméabilité à ce qui est « autre », une disponibilité réceptive. Par conséquent, le personnage burlesque lui-même, du point de vue de l'intériorité ou en tant que narrateur, représente aussi la nonchalance du récit, sa ligne argumentative distraite et en digression perpétuelle, les yeux rêveurs, la rencontre avec une péripétie fortuite.

En ce sens, ce personnage permet l'intersection des plans que nous avons décrit plus tôt, l'intérieur et l'extérieur, le haut et le bas : le poète ainsi que le bouffon ou le *pícaro*. Il s'agit d'une autre synthèse des éléments clés de cette conception artistique, qu'elle sait déguiser en formule de fiction.

Mais en dépit de toutes ces considérations, nous voudrions réfléchir à certaines connotations particulières que l'emploi de l'image de l'enfance comporte, bien au delà de la

²⁷² P. Král, *op. cit.*, p. 320, souligné par l'auteur.

²⁷³ OC vol. 2, p. 254.

source romantique qu'elle incorpore. C'est le thème du chapitre suivant, puisque l'analyse de ces figures textuelles débouche sur un élément commun : l'affaiblissement de l'auteur dans l'esthétique hernandienne.

Chapitre 11

Soustraction et richesse

11.1. *Images de minorité : métaphores créatrices*

Le désir suprême de *Ferdydurke* est de trouver une forme pour l'immaturation. Mais c'est impossible. (...) Même si nous nous mettions à analyser et à confesser notre propre insuffisance culturelle, nous le ferions toujours du point de vue de la culture et de façon mature. Pour que cette insuffisance soit exprimée de façon consciente et directe, il serait nécessaire que nous nous efforcions d'écrire non pas de livres savants sur le thème de la bêtise mais de livres bêtes —et mauvais et indolents— ce qui est, clairement, une absurdité. C'est pourquoi ni la science, ni l'art, ni aucun autre mode d'expression culturelle ne permet à l'homme de manifester de façon directe sa propre réalité immature, condamnée à l'éternel mutisme. (...)

Je ne pouvais faire autre chose que d'essayer d'écrire un bon livre et non un mauvais. Mais ce que je voulais obtenir à tout prix, c'est une plus grande liberté d'expression dans ce champ de la culture où le mauvais écrivain ne peut rien dire parce qu'il est mauvais, et le bon ne peut rien dire non plus parce qu'il est bon —esclave de son niveau et de son style— apeuré par sa grandeur, sa situation sociale et ses multiples (et souvent illusives) responsabilités.

Witold Gombrowicz

Nous avons introduit Gombrowicz car nous voulions aborder autrement l'enfance de l'imaginaire hernandien, moins dans l'idée d'une lignée romantique que comme un défi de rupture et d'innovation. Nous croyons que dans ce cadre, l'association avec la « minorité » est un principe et un outil particulièrement fécond. C'est pour cela que nous préférons rapprocher l'idéologie de Felisberto du concept de *l'immaturation* de Gombrowicz, car il existe des points de contact significatifs. Ils montrent un comportement esthétique plus original et productif que s'il s'agissait d'un simple « infantilisme » stéréotypé. Dans les deux cas, des métaphores du mineur se dessinent et semblent avoir pour adversaire tout ce qui est mature, achevé et bien formé. L'image de l'âge adulte se présente, de manière implicite ou explicite,

comme un objet de confrontation, étant donné les connotations qu'elle arbore dans leur vision respective. Cet aspect négatif, qui engendre une dynamique d'opposition, est celui que nous examinerons avec le plus d'attention.

Métaphore vitaliste et narcissique, la métaphore de l'enfant et de l'adolescent, à la différence du narcissisme « culturel », érudit ou intellectuel (adulte) invite à un autre type de pulsion et de but esthétique, promet la liberté de se divertir hors des choses bien faites et bien sues.

Felisberto se souvient de la pose singulière qu'il avait quand il était petit, dans son costume de marin : « una manera de estar parado al lado de una silla, con un brazo recostado en el respaldo y con una pierna cruzada, que no la tenía mi madre ²⁷⁴ ». Il associe cette posture, figée sur une photographie de 1907, avec le désir d'avoir « un je ne sais quoi d'intéressant », et d'attirer l'attention « par une manière d'être originale et pleine de nouveautés ²⁷⁵ ». Pour son centenaire, Gombrowicz parvint aussi à être honoré d'une statue « équestre », sur un petit cheval de bois et à roulettes, érigée juste en face de la statue d'un dictateur polonais. Le geste égocentrique de se montrer comme un enfant contient sans doute un acte de séduction envers le public, puisque c'est une représentation flatteuse de soi-même, dans la mesure où la jeunesse et l'enfance sont aussi, après tout, les foyers indéniables d'un désir idéalisé par la culture. Et c'est grâce à l'intensité vitale et à la liberté qu'elles suggèrent, que l'on suppose souvent perdues à l'âge adulte ; d'où leur charme.

Mais si nous suivons la ligne réflexive de Gombrowicz, l'immaturité, tout ce qui se résiste à mûrir se révèle en premier lieu comme *un symptôme du malaise face à la Forme*²⁷⁶. La maturité en général représente ce concept (en ce sens, le développement que Gombrowicz a donné sur le sujet nous paraît exemplaire), et pas seulement dans ce que nous considérons

²⁷⁴ Photographie de Felisberto Hernández enfant et citations de *El caballo perdido* tirées de « Tierra de la memoria, cielo del tiempo », texte d'Ida Vitale, dans le dossier spécial consacré à Felisberto Hernández, in *Revista Crisis*, Buenos Aires, año 2, número 18, octubre 1974, p. 4.

²⁷⁵ *Ibid.*

²⁷⁶ L'exposé de cette problématique et la discussion sur le problème de l'immaturité et de la « Forme » se trouve dans le « Prologue à la première édition en espagnol de *Ferdydurke* », publié par Gombrowicz en 1947 (in J-P. Salgas, *op. cit.*, p. 106-113 ; traduction d'Anne Yanover).

comme accompli ou réussi, dans la complétude. La Forme se trouve aussi simplement dans le sérieux, dans les valeurs défendues par une société et dans ses rôles bien définis. Elle se trouve même dans les définitions de la personnalité et les modèles de comportement, les structures de tout type, les idéologies et, en général, tous les présupposés organisateurs. Dans le camp opposé, nous trouverions ce qui est indéterminé, inattendu, inachevé, ce qui n'a pas d'essence définissable, ce qui est irrévérencieux et libre... Sans doute aussi ce qui est ridicule, grotesque, scandaleux, impudique, incorrect, inutile, maladroit... Et la liste pourrait s'étendre encore (serait-ce là un signe du caractère répressif de la « Forme »?).

Pour commencer, ce qui est rejeté à première vue dans les deux cas (Felisberto via Gombrowicz), c'est ce qui est bien fait, la perfection en art : ce qui est pleinement et habilement exécuté, ou bien éduqué. Ce malaise a aussi pour conséquence directe la proposition d'un système antagonique, à commencer par un goût carnavalesque de la moquerie envers tout ce qui est formel et solennel, puisque ces codes définissent tout particulièrement le camp adverse. Sans doute, l'âge adulte se fonde avec une forte conviction sur la gravité, la responsabilité, le fait de se prendre et de prendre tout au sérieux et de s'identifier au rôle mondain que l'on occupe. Celui qui a lu Gombrowicz reconnaîtra immédiatement dans cette dernière description son goût destructeur vis-à-vis des stéréotypes, qui deviennent, à force d'être stéréotypés, des personnages de fiction géniaux : la « lycéenne moderne » (*Ferdynurke*) est extrêmement moderne ; dans *Trans-Atlantique*, un homosexuel s'appelle « Puto » (désignation familière et péjorative pour un homosexuel, en espagnol d'Argentine). Les personnages se comportent aussi exactement comme leur nom (ou leur absence de nom) l'indique²⁷⁷.

Chez le premier Felisberto, il suffit de dire « littéraire », « esthète » ou « philosophe idéaliste » pour faire allusion à l'absurdité de la forme, de la conviction d'être quelqu'un et, pour certains, d'accomplir une œuvre dotée d'une signification « supérieure ». De la même manière, par prétention, même la fille d'un charcutier a des velléités de « récitante » (« la

²⁷⁷ Un traitement de ce thème et de tous ceux qui touchent à cette section est développé par Juan José Saer dans son essai «La perspectiva exterior: Gombrowicz en la Argentina» (in *El concepto de ficción*, Buenos Aires, Ariel, 1997, p. 18-31).

recitadora » de *Tierras de memoria*) ou bien, un proviseur de lycée, pour exhiber ses capacités oratoires, a besoin d'utiliser des mots recherchés et artificieux : « Pronunció varias veces las palabras 'avatares' y 'menester' ²⁷⁸».

Ainsi, cette façon d'appeler les personnages par leurs fonctions génériques montre que ce sont les gens sérieux ou ceux qui se prennent au sérieux qui portent (sans le savoir ou sciemment d'ailleurs) un déguisement et en deviennent risibles. Et ce n'est pas un hasard si ce geste se trouve dans des livres qui portent des titres vides ou soustractifs quant à l'auteur et au contenu, et qui font allusion à une faille ou à une déformation du sens (comme *Ferdydurke*).

En ce sens, les auteurs résistants à la maturité semblent nous dire que l'écriture commence par cet humour appliqué à des situations et des personnages dont il est indispensable de se moquer *avant tout* si l'on veut être authentique et créer une œuvre véritable. La parodie de certaines attitudes est un geste de *beginning*, et c'est par le rire qu'est inaugurée une littérature en quête d'un autre ton, sur la trace de sa propre indépendance, non formatée par des modèles trop visibles ou identifiables.

Ainsi, le premier moment des deux auteurs met en évidence des symptômes très spécifiques : Gombrowicz désirait faire une sorte de mauvais livre, construit sur des contrevaleurs ; ceux de Felisberto annoncent un rejet des ambitions littéraires et des manques flagrants aux belles lettres... Sans aller plus loin, ils sont remplis *à dessein* de blagues idiotes, comme lorsqu'ils décrivent que « los escritores están casi siempre en sus escritorios » ou que « los Dioses estaban en La Luna »²⁷⁹.

À l'inverse de ce qui se passe dans la « bonne » littérature, pour cette esthétique de l'immature, de l'infantilisé, du maladroit et de l'incomplet, l'exhibition flagrante de la dérision et de ce qui résiste à l'intelligence « distinguée », constitue un patrimoine esthétique de choix. C'est aussi pour cela qu'une volonté s'y projette de souligner la dimension corporelle ou

²⁷⁸ « El cocodrilo », OC vol. 3, p. 89, souligné par l'auteur.

²⁷⁹ « Cosas para leer en el tranvía », *Fulano de tal*, et « Prólogo », *Libro sin tapas*, OC vol. 1, p. 12 et 22 respectivement.

purement physique, autant que possible, malgré les difficultés de la représentation verbale. Ainsi, un sens théâtral et un ton de comédie transparaissent dans les narrations, à travers le caractère actanciel marqué des corps qui veulent s'imposer dans le texte écrit (combat de grimaces et onomatopées chez Gombrowicz ; des barbes qui effacent des visages, des pieds collés à la tête comme des ailes, des « gros » qui sont la réincarnation de plusieurs âmes à la fois, chez Felisberto).

Nous avons choisi d'étudier les formes de l'humour qui s'enfoncent dans l'extravagance et la trivialité, qui exaltent la désarticulation des formes raisonnables et trouvent dans le grotesque, la grimace et la gestuelle excessive ou immédiate ce qui sape et ridiculise l'omnipotence du contrôle rationnel. Elles engendrent le chaos et s'adressent de manière provocatrice à la suprématie de l'intellect et des modèles abstraits.

Dans les deux cas, selon cette perspective humoristique, des matériaux partagés par les auteurs immatures sont les accents mis sur la mimique et les traits de comportement superficiels, le personnage exagéré et ridicule, le désir dévorant qui emporte souvent les protagonistes et leur regard pervers, ou encore les aspects « bas » de la psychologie. De même, la désintégration du sens et le désir d'incorporer au texte ce qui est apparemment dépourvu de sens, sont caractéristiques d'un tempérament qui veut détruire les structures ou ne pas s'y adapter. De cette façon, les formes carnavalesques et burlesques —au sens large— font leur apparition, à leur manière, chez chacun de ces deux auteurs.

En définitive, on pourrait dire que l'immaturité, l'infantilisme, le rejet de la bonne facture ou de la Forme, en tant que *métaphores créatrices*, sont une permission pour le bonheur d'écrire mal, ou du moins, de ne pas fournir l'effort d'écrire comme il se doit. Mais cela implique aussi d'avoir assez de courage pour défendre sa propre conception, puisqu'il n'est pas possible de se protéger ou de tirer profit du fait d'avoir accompli correctement ses devoirs. Surtout, cela vaut pour des époques où, très clairement, écrire « mal » était une véritable audace, car cela ne ressemblait à aucune mode culturelle (comme cela pourrait être le cas aujourd'hui, avec l'exaltation des « mauvaises écritures »).

D'autre part, dans un sens historique, il faut peut-être considérer l'appel à la figure de la

minorité comme une forme de rupture singulière qui s'oppose à la grandiloquence et à l'esprit de corps des avant-gardes de l'époque. Face à elles, l'immatunité suggère une topographie séparée du centre, du modèle, même quand celui-ci est aussi engendré par la contestation et l'appel à la jeunesse²⁸⁰. Le sens de l'immatunité est dès lors, au contraire, celui de la « filistrie » de Gombrowicz : un monde de relations pour toujours horizontales, ou l'absence de pouvoir des adultes, un monde sans Père ; le triomphe éternel de ce qui est informe, indéterminé et en cours. Une rupture permanente, car le désir consiste à ne produire aucune forme.

Le fait que les aventures de ces auteurs résistent à la collectivisation pressante de leur temps n'est pas secondaire, et si leurs formules créatives sont extrêmement personnelles, ce n'est pas l'œuvre du hasard. Leurs relations gênées ou distantes avec les groupes qui dominent la scène littéraire sont éclairées par cette métaphore qui, en définitive, se sert de l'opposition au concept d'adulte pour opérer une série de choix esthétiques.

D'une certaine manière, donc, l'infantilisme de Felisberto, autant que l'immatunité de Gombrowicz, sont plutôt des *images de rupture* qui permettent d'embrasser un champ créatif déterminé, de trouver des tons et des matériaux particuliers. Dans un sens propre à l'innovation dans des périodes proches du XX^e siècle, ces métaphores voisines signalent un champ d'*inclusion abstraite ou générale* dans les avant-gardes (en tant que radicalisation du geste de rupture) et, en même temps, d'exclusion et de distance. Face au professionnalisme, au raffinement technique de la machinerie rhétorique avant-gardiste, il est facile de voir à quel point la vision de Felisberto est décalée, avec ses textes à la limite du lisible. Mais face à un reproche de ce type, l'écrivain —ou par délégation, ses narrateurs— haussent simplement les épaules. Ils ne souhaitent pas se justifier devant le tribunal de l'objectivité : « ¿Conciencia? Aunque tenga conciencia, como todo en mí, es más bien una semiconciencia y una

²⁸⁰ Ce que nous affirmons ici renvoie à notre argumentation du premier chapitre, où nous livrons une réflexion similaire par analogie avec Macedonio Fernández. Malgré un très léger décalage, les vies de Felisberto (1902-1964) et de Gombrowicz (1904-1969) coïncident presque, et les premières créations de Gombrowicz (dont le résultat final sera *Ferdydurke*) datent des années 1930, comme un brouillon précoce d'un roman délibérément « mauvais » rédigé en 1926 (J-P. Salgas note à ce sujet : « Il a essayé d'écrire un roman mauvais en s'appuyant sur ses défauts et non sur ses qualités (mélancolie, nostalgie, timidité, indolence) », cf. *op. cit.*, p. 130).

cuasiconciencia. Soy semiciego. Soy casquivano. Soy de cualquier manera²⁸¹».

Comme nous le voyons, minoré pour son infantilisme et son geste irresponsable, un auteur peut se permettre de faire du *caprice* un principe, non seulement pour énoncer un jugement ponctuel, mais aussi pour fonder sa propre poétique. Avec une fréquence inusitée, Felisberto-auteur (par exemple, dans « *Explicación falsa...* ») ou ses narrateurs, affirment que quelque chose leur est simplement « sympathique » ou « antipathique » (ou que « no se le importa », dans un curieux usage du pronom personnel qui renforce le caractère subjectif et arbitraire du choix), quand cela exigerait normalement une argumentation pour être renversé ou porté aux nues. Il n’y a souvent pas de grandes analyses à l’appui : cela leur plaît subjectivement ou non, et voilà tout. Mais il est évident que, derrière ce geste, il y a une vision personnelle extrêmement articulée, semblable à une philosophie qui, cependant, préfère s’exprimer directement dans la narration et ses figures. Et, dans une large mesure, la narration le fait dans ses tons les plus bouffons. Les idées se complaisent dans leur déguisement amusant et dans le jeu de la fiction.

Il faut ainsi comprendre chez Felisberto une métaphore de l’artiste qui s’inscrit dans les images de l’amenuisement, du mineur, miroirs d’un idéal de carence, maladresse ou d’incomplétude, et qui constitue en revanche une exaltation d’autres valeurs. En ce sens, sa conception créative possède des points en commun avec l’imaginaire de Gombrowicz : les deux auteurs rejettent ce qui est perçu comme castrateur dans la maturité, dans la « Forme ». L’âge adulte et sa position mondaine intéressée sont identifiés à certaines façons d’énoncer que l’artiste devrait éluder.

En définitive, une telle imagerie est *productive* et leur permet de forger un travail personnel dans une zone de rupture que, grâce à cette métaphore, ils peuvent délimiter eux-mêmes. Celle-ci devient périphérique par rapport aux grandes avant-gardes sans pour autant manquer d’audace.

²⁸¹ W. Gombrowicz, *Diario*, repris par J. J. Saer, *op. cit.*, p. 19.

11.2. Le ton et la matière de l'ordinaire

Quizás me preparaba para que al otro día empezara todo de nuevo, y sacara más encanto de una pobreza más profunda.

El caballo perdido

Comme nous pouvons le constater, le système d'écriture de Felisberto s'appuie sur une volonté de minorité ou de soustraction : préférence pour l'infime et l'inconsistant par opposition au significatif ; utopie de l'imagination enfantine face à la sécheresse de la connaissance et du bien connu ; goût pour ce qui est compulsivement corporel et amusant par opposition à la réflexion sensée ou rationnelle. Ainsi, l'artiste se reflète dans une chaîne d'identifications entre des personnalités contiguës, qui lient le fou, l'excentrique ou l'individu farfêlu, l'enfant et l'adulte immature (ou comédien inadapté), à travers les tensions et les métamorphoses des uns et des autres.

Pour créer, cet artiste a besoin, semble-t-il, de s'écarter de certaines formes culturelles : il vaut mieux s'appauvrir que s'enrichir, se déstructurer qu'entrer dans un système digne d'approbation. Depuis les premiers jours, « l'immaturité » recherchée dans l'œuvre hernandienne se décline selon un paradigme de manque ou de négativité : l'écrivain n'a pas de nom, le livre est dépourvu de reliure. Ou comme le signale Gustavo Lespada : « la *carencia* es un tópico recurrente porque constituye una de las fuentes en que esta literatura abreva. Felisberto hace un uso intensivo de la ignorancia y otras formas de desposesión²⁸² ».

Il est ainsi essentiel de donner toute leur ampleur aux sources qui inspirent cet anti-auteur et à l'intonation singulière qui anime sa prose : il y a chez lui un délice des formes mineures, les moins valorisées. Le ton intimiste et l'évocation de situations communes, plates, constituent quelques-unes des qualités singulières de son œuvre et les plus difficiles à appréhender et à décrire avec justesse :

²⁸² G. Lespada, «Felisberto o el uso del no-saber», *op. cit.* (sans page), souligné par l'auteur.

Cosas que me gustaría que me pasaran

Estaría sentado en un pequeño bosque.

Pensaría en otras cosas que no tendrían nada que ver con el bosque.

Pero de pronto estaría distraído y miraría de arriba a abajo los grandes árboles.

Después, los troncos de los grandes árboles me interrumpirían la visión de las personas que cruzaban a alguna distancia.

Una de ellas caminaría levantando un poco de polvo y yo me daría cuenta de que por allí cruzaba un camino polvoriento.

Pero antes de terminar de suponerme el camino, cruzaría una mujer joven.

Sería una mujer linda, pero yo no sabría dónde iba, y por qué casi corría.

No se me ocurriría seguirla, ni pensaría que yo tenía tan agradable pereza; a lo mejor, algún otro día volvería a ver a aquella mujer.

Me levantaría del césped y después estaría en otro lado.

Pero aquella mujer y las demás cosas del pequeño bosque descansarían en mi olvido hasta quien sabe cuándo. (OC vol. 3, « Manos equivocadas », p. 175-176, souligné par l'auteur)

Cette littérature joue avec un singulier profil bas et une apparence simpliste, qui tendent souvent à camoufler son intense réflexion théorique derrière un ton modeste, très attentif aux expériences ordinaires.

Felisberto construit donc une écriture dont le support est très souvent ce qui manque de pertinence pour les valeurs esthétisantes majeures ; il tisse des fictions à partir de thèmes d'une trivialité presque inconcevable :

Sería de noche.

Yo estaría llegando de la oscuridad de una carretera que tendría quintas a los lados.

(...) Nadie me miraría a pesar de haber enfrente un boliche concurrido.

Me miraría un hombre que estaría cerca del boliche y en actitud de esperar el tranvía: ese hombre sería un dramaturgo a quien me hubiera gustado conocer, pero todavía no se habría presentado la oportunidad de que me lo presentaran.

Yo miraría para arriba. En el centro del cruce habría un foco.

La luz, más fuerte que él, estaría metida en las copas de los paraísos que a esa altura se encontrarían.

Después el dramaturgo tomaría el tranvía y yo entraría en el boliche.

Ahora se me antoja hacer la historia de mi atrevimiento al haber copiado aquí esas cosas tan simples. (*ibid.*)

Ici l'auteur ose utiliser ce qui est « peu de chose » ou, comme l'affirme le narrateur, avoir « l'audace » de raconter « ces choses si simples ». Ainsi, ses matériaux sont dépourvus de distinction et s'approprient parfois des modalités populaires comme des méthodes artistiques originales : nous pensons encore à la caricature, à la plaisanterie « domestique », au sobriquet et aux tons familiers, qui produisent autant d'effets comiques dans les textes.

Dans ces fictions il y a un espace pour ce qui est absurde ou ridicule, sans que cela véhicule une critique profonde, ce qui leur ferait perdre leur légèreté. Le comique n'est pas le support indirect d'un commentaire forcément sérieux ou idéologique sur la réalité ; au contraire, c'est un élément qui donne un accent imaginaire à sa littérature.

Nous n'y trouvons pas non plus une langue proprement « littéraire », dans le sens d'un registre qui voudrait se distinguer nettement du parler de tous les jours ; ce n'est jamais une langue qui ne serait pas utilisée dans les contextes les plus courants²⁸³. Le ton oral de Felisberto est unique en son genre et il nous faut l'analyser ici, même sommairement, car il constitue un trait distinctif de cette œuvre.

Il est difficile de trouver une définition pour cette méthode si proche non seulement du langage parlé, mais aussi d'une manière intimiste de relater. La matière anecdotique presque inexistante et sans pertinence va de pair avec la dynamique conversationnelle, et la ressemblance entre les deux nous aide à éclairer cette relation. Par exemple, dans « X sacó del bolsillo unos lentes », un texte peu connu de Felisberto, la situation suivante est racontée :

X sacó del bolsillo unos lentes cuyos cristales, aparentemente gruesos, eran recipientes en los cuales él ponía líquidos. Veía a través de ellos. Descubrió en una iglesia que dos personas sentadas en lugares distintos, hombre y mujer, emanaban cierto vapor (como el del asfalto en verano). Después de mucho tiempo descubrió que esto ocurría cuando coincidieran en pensar el uno en el otro. X se acerca a la persona y mira encima de su

²⁸³ À propos de la langue, Gustavo Lespada note aussi : « las palabras de Felisberto son las mismas de todos los días, domésticas palabras ». De même, il distingue par là Felisberto des auteurs les plus reconnus en tant qu'avant-gardistes : « su tono es más tenue y humilde » (*ibid.*).

cabeza. Esa evaporación o especie de fuego fatuo se descubre con el líquido. Hay líquidos que equivalen a un vidrio de aumento, simplemente. Pero otros dan cualidades diferentes a las percibidas por simple aumento. Ese fuego fatuo sólo se da en el instante de coincidencia de pensamientos en cierta etapa de ciertos enamorados.

Antes yo le pregunté si era corto de vista. Me dijo que no, que lo que pasaba era que sus lentes contenían un líquido con el que experimentaba muchas maneras de ver a las personas. (OC vol. 3, p. 270-271)

Nous trouvons sans doute ici des accents familiers dans la façon de raconter, et le lecteur identifiera l'histoire plus que légère (presque absente) ainsi que l'ébauche d'idées un peu étranges, comiques et suggestives, comme des mécanismes pour construire une menue forme narrative. Ces textures anecdotiques, ces commentaires et perceptions si particuliers et audacieux dans leur geste « mineur », sont caractéristiques de l'art hernandien.

Pour citer un autre cas de trivialité délibérée et de ton oral chez Felisberto, voyons le premier manuscrit de « Árbol de mamá ». Cette nouvelle, qui suit curieusement une forme narrative linéaire, est basée sur une anecdote éculée : la rencontre secrète de deux jeunes amants (dont l'arbre du titre sert d'accès à la chambre de la jeune fille en haut de la maison), retouchée dans un style *rioplatense* grivois. Dans cette version, la nouvelle culmine dans une scène drôle, détachée du reste de la trame. Après une rencontre érotique frustrée à cause de la visite imprévue de parents éloignés, le narrateur achève l'histoire par quelques lignes dialoguées d'un naturel surprenant, qui déclenchent un effet humoristique :

Después de un tiempo irresistible, los tíos de mi amigo se fueron. Él bajó del árbol a las dos de la madrugada y vino a este restorán.

¿Ves a aquel mozo calvo? — me dijo—, bueno, me fió una milanesa y unas papas y huevos fritos inolvidables. (Pré-original de « Árbol de mamá », OC v 3, p. 160)

À l'époque de la production de ces fictions, ce fut sans doute une attitude osée que d'utiliser cette matière simple, qui ne distingue pas facilement l'art de ce qui n'en est pas, et qui récupère même dans les textes ce qu'un public proche connaissait parfois déjà de

première main, comme des anecdotes du cercle des connaissances voire, de la société de Montevideo. Dans *Por los tiempos de Clemente Colling*, par exemple, le narrateur montre ce qu'il y a de plus pittoresque dans les situations provoquées par le musicien, comme lorsqu'une commission caritative modifie les habitudes du vieux professeur et semble bouleverser tout à coup la vie de la ville entière :

Como en aquel tiempo era cuando yo más “vivía en la luna”, no sabía cómo se había formado aquella comisión. Solamente había oído aquella voz que corrió por todo Montevideo y que decía: “Colling se bañó, Colling se bañó.” (*Por los tiempos...*, OC vol. 1, p. 175)

Le passage illustre bien le comique trivial et l'accord existant entre l'intonation et la matière traitée dans les nouvelles et les récits. Une telle désinvolture provient en grande partie de la capacité de Felisberto à transposer dans le texte les habiletés d'un narrateur oral, et de l'exploitation originale qu'il en fait. La forme de la narration est proche de la lecture et de l'improvisation qui, évidemment, ne correspondent pas totalement au génie de l'écrit, qui répond à d'autres préceptes et fonctionnements.

En général, on conçoit l'oralité et l'écriture comme des codes séparés et dans une large mesure antagoniques ; ici, de plus, le familier s'oppose à l'élégant, l'informel au formel, ce qui est naturellement imparfait à ce qui est soigné ou qui aspire à une image de perfection. En prenant parti pour l'imperfection, Felisberto imagine pour ses nouvelles une scène concrète d'existence, qu'il conçoit comme une narration orale²⁸⁴ :

No sé por qué no se hacen recitales de cuentos; pero he estado arriesgando suposiciones: debe haber pocos cuentos escritos para ser contados en voz alta, escritos expresamente con esa condición, o cuya materia de expresión sea la palabra viva; cuentos en que el artista haya asimilado esa materia, haya soñado con ella

²⁸⁴ Ce thème est abordé sur le plan biographique (en lien avec Felisberto « narrateur oral »), par Norah Dei Cas et José Pedro Díaz (cf. J. P. Díaz, « Prólogo », in F. Hernández, *Diario del simvergüenza y Últimas invenciones*, Montevideo, Arca, 1974, p. 18-19) et, sur le plan de la fiction, dans l'article déjà cité de Josefina Ludmer, à propos de la nouvelle « Nadie encendía las lámparas » (cf. « La tragedia cómica », *op. cit.*, p. 118).

muchos años, con la afectividad misteriosa en que se encuentran y se funden, un espíritu y la materia que lo expresa; cuando eso se ha logrado nos encontramos con que si esa obra artística se transporta a otra materia, generalmente pierde mucho y parece falsificada. (...) nos encontramos con que la mayor parte de las veces hay que respetar o preferir una obra en su materia original. (“He decidido leer un cuento mío...”, OC vol. 3, p. 275-276).

11.2.1. *Le manque de maîtrise*

Quelle serait dès lors la matière originale qu’il faut respecter dans le cas de Felisberto ? Seule la narration au sein d’un petit cercle intime laisse fleurir le plus authentique de la création, car cette matrice récupère sa part de spontanéité. Un narrateur oral peut souligner des détails très différents de ceux qui n’apparaissent à l’écrit, et faire une place à l’improvisation, exclue de la structure formelle close sur elle-même.

Ce sentiment de gestation orale justifie une forme d’insouciance du texte, un lapsus. Outre la licence que se donne cette littérature de négliger la signification, la volonté d’accomplir une sorte de contre-travail esthétique se profile. Il s’agit d’ôter délibérément l’idée d’un plan, pensé et soigné ; ôter donc ce qui est « professionnel », un certain esprit conventionnellement artistique. Cela, évidemment, va non seulement de pair avec les sources peu distinguées que l’auteur choisit, mais aussi avec le caractère jouissif qu’il conçoit pour l’art comme la réserve la plus pure de l’attitude de jeu. C’est pourquoi cette littérature exalte l’apparence échevelée, ce qui se voit un peu « mal fait ». Et l’auteur choisit de donner l’impression d’être insuffisant, de ne pas offrir une image de maîtrise ou d’habileté esthétique.

Cette attitude est, bien sûr, une affirmation : ce n’est pas pour rien que le narrateur de « *Manos equivocadas* » (un texte publié apparemment pour la première fois en 1940²⁸⁵), un

²⁸⁵ L’édition la plus signalée habituellement de ce texte date de 1946 (*Revista Nacional* de Montevideo, Uruguay, numéro 100).

autre *alter ego* de Felisberto dans la lignée de « Juan Méndez... », remarque que les trouvailles des grandes œuvres des auteurs les plus habiles à manier la pensée (« las grandes obras de los autores muy diestros en manejar el pensamiento ²⁸⁶»), sont les éléments les plus inaperçus ou manqués, ceux qui se trouvent en dehors de toute intention de grandeur et en marge de toute préméditation. Pour lui, ce qu'il y a de plus précieux apparaît là de façon presque involontaire : « siempre en momentos que parece que el autor no supo que quedaba eso; en los momentos que dejó eso de paso; en los momentos que escribió algo que no le enorgullecerá, y que tal vez nunca citará ni recordará²⁸⁷».

De la même manière, dans ses déclarations les plus explicites sur l'art littéraire²⁸⁸, Felisberto souligne son attachement à ce qui, du point de vue de l'expert, serait en revanche de l'ordre de l'erreur ou de l'échec. Dans ses propres « incapacités », et même, plus remarquablement, dans la laideur de ce qu'il écrit, il trouve son élan créatif. Il semblerait qu'il ne puisse pas écrire « comme il se doit », il se sent comme un écrivain *sans maîtrise*, mais c'est cela même qui le définit :

Y no sólo soy yo el que ha encontrado que cuando un cuento mío ha sido transportado a un español literario y castizo por los correctores, haya perdido mucho. Hasta puede haber ocurrido que en mi mal castellano del principio (tal vez menos ahora) yo haya profundizado mis sentimientos en esa mala materia, y al transportarla a la buena, pierdan esa profundidad. Lo mismo ocurre cuando los lee otra persona. Y lo diré de una vez: mis cuentos fueron hechos para ser leídos por mí, como quien le cuenta a alguien algo raro que recién descubre, con lenguaje sencillo de improvisación y hasta con mi natural lenguaje lleno de repeticiones e imperfecciones que me son propias. Y mi problema ha sido: tratar de quitarle lo más urgentemente feo, sin quitarle lo que le es más natural; y temo continuamente que mis fealdades sean siempre mi manera más rica de expresión.” (“He decidido leer un cuento mío...”, OC v 3, p. 276-277)

²⁸⁶ «Manos equivocadas», OC vol. 3, p. 175.

²⁸⁷ *Ibid.*

²⁸⁸ Voir dans l'édition que nous utilisons ici, la section « Sobre literatura » (OC vol. 3, p. 275-283), qui inclut, entre autres, « Palabras en La Sorbona », « Vienen ocurriendo cosas extrañas... », « He decidido leer un cuento mío... ».

Ce qui ressort de ce passage c'est que pour l'auteur, les éléments esthétiques les plus estimés semblent aller contre les bonnes règles de l'art. Le texte hernandien, en plus de fuir tout sublime linguistique (puisqu'il ne peut ni ne veut se justifier dans un registre élevé), souhaite inclure une touche d'improvisation, échapper à une image planifiée, et suggérer l'incorrection et la maladresse²⁸⁹.

11.2.2. *Contre la vanité*

Quizá ocurriría que aquéllos cuyos sentimientos, recuerdos o predisposiciones les hicieran acudir con una actitud más o menos profunda, espontánea o sincera al instante del arte, no pusieran caras o poses interesantes.

Por los tiempos de Clemente Colling

Les tonalités mineures ou soustractives de Felisberto s'associent ainsi avec le désir d'être un anti-auteur. Comme les impostures fausses et ampoulées sont tellement insupportables pour cette littérature, elle offre par opposition une sorte d'amenuisement de sa propre expression. Dans les textes des *beginnings*, on affirmait que le fondement de toute action est le divertissement, que tout agir est un simple « passe-temps » ; dès lors, ce qui ne se positionne pas ainsi reflète, à l'inverse, que « tout est vanité ». Un malaise remarquable est ainsi exprimé face au choix de se prendre trop au sérieux, et l'exhibition de la qualité artistique ou intellectuelle est déplorée :

No hay cosa que me haya parecido tan mal como los que simplemente “quieren” escribir por vanidad, porque han logrado engañarse creyendo que deben hacerlo porque tienen condiciones, porque lo *sienten*, porque quieren hacerlo sólo para ellos mismos sin descartar la esperanza de que puede resultar para los demás porque les gusta suponerse, verse escritores, según modelos que han visto... (“Por agarrarme de algo...”, OC vol. 3, p. 266-267, souligné par l'auteur)

²⁸⁹ Tel que nous l'avons déjà signalé, Jean-Philippe Barnabé étudie la méthode de construction de « l'inachèvement » du texte comme un processus clé de la sensibilité artistique de Felisberto.

Nous avons vu déjà que cette contestation des rôles grandiloquents et stéréotypés — énoncée ici par l'auteur lui-même— parcourt l'œuvre à travers l'ironie, le dédain, le rire et la ridiculisation. Le péril de l'attitude vaniteuse interpelle l'écrivain sur son propre comportement, ses choix esthétiques et la construction de sa figure sociale :

Debo tomar otro camino. Debo volver a mí. Yo me he visto animado, muchas veces, por opiniones de prestigio universal (¡qué vergüenza decir esto!, pero no importa, sigamos). Yo puedo haber escrito antes algo de interés, por gustarme sentir que soy escritor sin saber retirarme a tiempo, y extrayendo ánimo de quién sabe de qué cosa... (...) He rechazado definitivamente dedicarme a escribir en forma crítica, puramente consciente, porque me horrorizan los que veo en ese estado." (*ibid.*, p. 267)

Dans ce qui s'exprime ici, l'absence de prétention est l'antidote contre l'utilisation de l'art comme un moyen pour l'infatuation et non comme une fin en soi. La pose anti-théorique est récurrente d'abord à cause du dégoût que suscite chez Felisberto la dimension abstraite du concept. Mais l'écrivain camoufle ou fuit aussi la théorie parce que les réflexions spéculatives créent le *grand auteur*, tendent à forger une image d'importance et une réputation.

Par opposition au caractère érudit et ampoulé, il existe dans l'œuvre, en revanche, un imaginaire de la réticence et de la discrétion, qui se manifeste dans des associations d'idées assez singulières. Par exemple, dans la « Explicación falsa de mis cuentos », texte sur les fondements et les processus de création —le plus trompeur des « prologues » hernandiens— une attitude est suggérée que nous pourrions qualifier, à défaut d'un terme plus exact, de *modestie*.

Pour commencer, lorsqu'il parle de l'objet créé, c'est-à-dire de la nouvelle (qui est décrite par l'image d'une plante qui naît « dans un recoin de sa personne »), il affirme qu'elle devrait avoir « une fierté discrète, un peu maladroite et apparemment improvisée » (« un

orgullo discreto, un poco torpe y que parezca improvisado²⁹⁰ »).

Comme on le voit ici, les motifs du mal fait sont récurrents et ne sont pas une cause de déshonneur, mais constituent, bien au contraire, une recherche délibérée. Mais de plus, l'orgueil en sourdine de l'objet (« un orgullo discreto ») renvoie à l'insouciance de sa valeur propre et de sa beauté, et l'absence de vanité exalte ses qualités naturelles : « Debo cuidar que no ocupe mucho espacio, que no pretenda ser bella o intensa, sino que sea la planta que ella está destinada a ser, y ayudarla a que lo sea²⁹¹ ».

Par ailleurs, ce même texte établit que son récepteur devra s'adapter au même impératif. Il affirme ainsi à quel point les dimensions de l'auteur, de la nouvelle et du destinataire sont imbriquées dans une nécessaire absence de prétentions :

Al mismo tiempo ella crecerá de acuerdo a un contemplador al que no le hará mucho caso si quiere sugerirle demasiadas intenciones y grandezas. (...) Ella misma no conocerá sus leyes, aunque profundamente las tenga y la conciencia no las alcance. No sabrá el grado y la manera en que la conciencia intervendrá, pero en última instancia impondrá su voluntad. Y enseñará a la conciencia a ser desinteresada. (« Explicación falsa de mis cuentos », OC vol. 2, p. 175-176)

Enfin, l'achèvement de cet argument se trouve dans l'idée de désintéressement, qui fait aussi partie de la « contrebande » du texte, puisqu'elle recrée sous des airs naïfs un concept de l'esthétique kantienne. Le « désintéressement » renvoie à une réflexion sur la spécificité de l'objet esthétique, à son ouverture et à l'impossibilité de lui assigner une fonction extérieurement utilitaire, comme le permettraient en l'occurrence la grandeur ou la présomption.

Mais les connotations de simplicité et d'absence d'affectation se trouvent disséminées çà et là, elles ne sont pas l'apanage d'un texte clé comme « Explicación falsa... ». Par exemple, dans « El Fray » (un écrit bref des années 1930), lorsqu'il fait l'éloge de la sincérité,

²⁹⁰ « Explicación falsa de mis cuentos », OC vol. 2, p. 175.

²⁹¹ *Ibid.*, p. 175-176.

de l'humilité et des vertus du chroniqueur uruguayen Juan Paseyro Monegal, il est facile d'y lire les exigences selon lesquelles Felisberto s'oriente lui-même, d'observer les règles qu'il a choisies et qu'il n'accepte pas de transgresser, et les interdits qu'il y a derrière ces règles :

Don Juan ha empezado él mismo por crecer en inteligencia, intensidad y voluntad, y se ha multiplicado en muchos hijos y muchos libros de páginas libres.

Su vida es sencilla como la de muchos grandes hombres. Se le puede encontrar a la vuelta de una esquina, darle la mano, ir a su casa, tomar mate amargo con él, y hasta muchos imbéciles podrían pensar por esto que no es tan grande como dicen. (...)

En su obra es tan sobrio, fuerte y fecundo como en su vida. Carece de la falsa modestia y cuando se habla de su obra la comenta como si la inteligencia fuera una lotería que le tocó a él como le podría haber tocado a cualquier otro. No rebusca la originalidad en asuntos raros; es original donde es más difícil serlo: en las cosas comunes. ("El fray", OC vol. 1, p. 94 y 95)

Le portrait du chroniqueur laisse ainsi entrevoir les thèmes que nous venons de signaler : la mise en valeur de la simplicité, la qualité d'un travail qui se fonde sur ce qui est connu de tous, ou encore le rejet de l'intelligence entendue comme une supériorité dont on peut se vanter. « El Fray » (« Le religieux ») est modeste et accessible, et il l'est à tel point que ceux qui sont attachés à la reconnaissance sociale pourraient penser que, du fait d'une telle attitude simple et naturelle, il manque de génie ou il n'est pas assez remarquable.

Il est clair que les principes soustractifs de Felisberto sont extrêmement conscients (et ils le sont depuis ses premiers jours, si nous pensons aux livres des débuts). Dans un manuscrit qu'il écrit en réponse à la lettre d'un émetteur anonyme, nous lisons une déclaration très explicite sur ses paramètres de création. Ému par les observations que cette personne lui a fait parvenir sur l'une de ses œuvres, Felisberto semble enfin trouver « son lecteur » et expose les valeurs négatives avec lesquelles il a composé la singulière inflexion de son écriture :

Varias veces, en el camino que hago del empleo a mi casa he pensado acercarme a su carta, hostigado por la vanidad. (...) Sin embargo, su carta es peligrosamente tentadora: ella

me ha traído de nuevo ideas que tuve cuando escribía esa narración y también me hace pensar que descubre cosas que yo no conozco en mí. Otras sí. Por ejemplo: recuerdo el esfuerzo constante por ser objetivo; mi pasión por entrar en ciertos conocimientos sin pretensiones psicológicas ni filosóficas, sino esperando los pasos que quisiera dar la curiosidad cuando es misteriosa, cuando se espera con una paciencia encantada que la curiosidad sola busque sus medios, los que quisieran ser artísticos y sobre todo, del fondo más sencillo, más antiliterario de nuestra alma. Y trabajar literariamente —favorecido por lo que pueda haber de ventaja en los pocos conocimientos— contra la literatura y las formas hechas. Bueno, su carta me trae la comprensión de ese propósito y hasta la esperanza de haberlo realizado en parte y de algún modo. (« Una carta », OC vol. 3, p. 281-282)

Ce passage ne nécessite sans doute pas plus d'explications. Il est évident que cette attitude volontaire de perte, cette soustraction, libère un espace créatif audacieux, qui définit la littérature hernandienne.

11.3. L'indigence littéraire et le problème de l'avant-garde

L'art ne vient pas coucher dans les lits qu'on a fait pour lui ; il se sauve aussitôt qu'on prononce son nom : ce qu'il aime c'est l'*incognito*. Ses meilleurs moments sont quand il oublie comment il s'appelle.

Jean Dubuffet, 1960.

Il faudrait se demander s'il n'est pas possible de trouver, dans les expérimentations d'avant-garde les plus marginales et solitaires, ce qui favoriserait sa matérialisation la plus pure. Nous pouvons en tout cas constater le phénomène suivant : lorsque l'on veut pratiquer de manière cohérente ce que l'on appelle « l'avant-garde », non seulement on attaque en général l'art du passé, mais on attaque aussi en dernière instance l'art lui-même, en tant que sphère déterminée socialement par un réflexe de cristallisation, pour transgresser ses présupposés. Il existe donc un art dont la marque de fabrique et la garantie sont sa propre mise en péril ; un art qui soutient que, pour s'établir de manière authentique, il doit produire un geste intrinsèquement autodestructeur. Si nous songeons que Kafka est associé avec « un artiste de la faim », et que dans un récit de Beckett s'affirme qu'« être un artiste c'est échouer comme nul autre n'ose échouer ²⁹²», nous sommes peut-être sur une piste utile. Un certain type de création perçoit qu'il faut perdre pour gagner, ou qu'il faut mettre en péril l'ordre esthétique pour naître et s'affirmer. Il faut bien tuer l'art pour le raviver. Le problème n'est plus alors de savoir si l'artiste est pauvre ou raté sur le plan le plus littéral, même si cela devient un fait véridique de sa vie ; le problème est de savoir si son œuvre se bâtit à partir de cette idéologie, si son élan vient du fonds que nous venons de décrire. Finalement, dans le monde de l'art on peut créer à travers le spectre de la pauvreté, de la carence artistique, à travers le risque de ne pas « être de l'art » et d'échouer par là. Et l'art, plutôt que de

²⁹² « ...que l'échec constitue son univers et son refus une désertion » : S. Beckett, *Trois dialogues. III. Bram van Velde* (texte traduit et adapté de l'anglais par l'auteur), Paris, Les Éditions de Minuit, 1998, p. 29.

s'effondrer ou de se perdre, se réaffirme alors. L'art triomphe de sa propre absence et de son propre échec.

Mais il est important de mesurer jusqu'à quel point ne pas « paraître » suffisamment artistique est un risque énorme pour un artiste. En effet, comment ne pas favoriser le regard extérieur qui jugera que le créateur n'est pas un artiste ou alors un mauvais artiste, et que sa création ne relève pas de l'art, ou alors d'un art de mauvaise qualité ? Cet artiste téméraire peut même sembler le plus prétentieux de tous, car il ferait passer ses mauvais produits pour des œuvres d'art, alors qu'ils ne parviennent pas à atteindre cette catégorie.

Autour de la question des ruptures artistiques les plus authentiques, il nous semble pertinent d'introduire ici les réflexions que le poète nord-américain John Ashbery a proposées lors de la conférence intitulée « L'avant-garde invisible » (1987). Ashbery affirme là que l'avant-garde ne peut se situer que constamment dans ce qui n'est pas situable, et que l'art, s'il veut représenter une rupture radicale, a besoin de repousser continuellement ses propres limites et sa propre entité reconnaissable :

En esa época yo encontraba a la vanguardia muy excitante, tal como los jóvenes hoy en día, pero la diferencia era que en 1950 no existía ninguna prueba segura de la existencia de la vanguardia. Experimentar era tener la sensación de que uno estaba balanceándose en alguna cresta remota. En otras palabras, si uno deseaba alejarse de la norma, incluso de forma moderada, uno estaba tomando su propia vida —la propia vida en tanto artista— en sus propias manos. Un pintor como Pollock, por ejemplo, estaba apostando todo al hecho de que era el mayor pintor vivo en Norteamérica, ya que si no lo era, no era nada, y sus salpicaduras resultarían ser el chapoteo azaroso surgido de la brocha de un descuidado pintor de paredes. Más de una vez se le debe haber ocurrido a Pollock que existía una posibilidad de que él no fuera un artista en lo más mínimo, que hubiera malgastado su vida entera "ascendiendo penosamente hacia el arte por el camino equivocado", como Flaubert dijo de Zola. Pero, paradójicamente, es el riesgo de que esta posibilidad sea cierta lo que hace a su obra tan perturbadora. Es una apuesta terriblemente arriesgada. Muchas cosas imprudentes son bellas en cierto modo, y es esa imprudencia lo

que hace bello al arte experimental, así como las religiones son bellas porque hay una gran posibilidad de que estén fundadas en nada. Todos creeríamos en Dios si supiéramos que existe, ¿pero tendría así alguna gracia?²⁹³

Si l'art, pour être une création véritable, devrait toujours inclure la nouveauté changeante, il peut alors se faire d'abord méconnaissable, non identifiable en tant qu'art. Il est significatif que Ashbery prenne pour exemple Pollock pour soutenir ses arguments. Au sein d'une famille hypothétique d'expatriés artistiques, Pollock représenterait une idéologie proche de celle de Felisberto, dans laquelle l'art, dans un moment liminaire, en arrive à ne pas ressembler à de l'art, où la création se fonde délibérément en désordre et en pulsions qui entendent imiter le désordre vital. Dans son utopie, une telle forme artistique se garde d'être en relation avec ce qui n'est plus vraiment de la création (la discipline, l'école et la transmission), pour se maintenir liée à la vie, à l'improvisation, avec le risque de transgresser la définition de l'art que les sources conventionnelles exigent :

El elemento de duda en Pollock —y lo estoy usando como un símbolo conveniente para representar al artista de vanguardia de la escuela anterior— es lo que mantiene a su obra viva para nosotros. Pese a que hoy día ha sido aceptado prácticamente por todos desde *Life* para abajo, o para arriba, su obra sigue sin haber sido resuelta. No se ha congelado en obras maestras. *No obstante el reconocimiento por parte del público, la duda está allí —quizá el reconocimiento esté allí por la duda, la vulnerabilidad que hace posible amar la obra.*

Por otro lado un pintor como Thomas Hart Benton, el maestro de Pollock, en sus mejores trabajos fue mejor pintor de lo que De Chirico es ahora, pero es peor como artista porque aceptó lo aceptable. *Life* solía publicar un artículo sobre Benton casi todos los meses, mostrando sus murales para alguna nueva biblioteca u oficina de correos. El hecho de que *Life* haya cambiado sus

²⁹³ J. Ashbery, « La vanguardia invisible », in *Diario de Poesía*, número 19, Rosario, invierno de 1991, p. 16-17, traduction de Carlos Basualdo (conférence à l'Université de Yale publiée in : *Reported Sightings, Art Chronicles, 1957-1987*, New York, Alfred A. Knopf, 1989).

inclinaciones de Benton a Pollock no hace peores a ninguno de los dos, *pero ilustra el hecho de que la obra de Benton es de las que no pueden sobrevivir sin aceptación mientras que la de Pollock es de las que no pueden ser destruidas por la aceptación, ya que es básicamente inaceptable.* (*ibid.*, nous soulignons)

Notons ici que, selon la vision de Ashbery, la récusation que fait Felisberto de la transformation de l'art en « culture » (c'est-à-dire, l'institution, la pensée figée, la chaîne du prestige) trouve son programme sous le sceau de la spontanéité. Avec elle sont promues les valeurs du désordre et du désintéret pour le sens.

Une telle attitude, tandis qu'elle éloigne ceux qui la cultivent de l'art consacré, leur donne aussi une place singulière où la création est absolutisée comme l'espace le plus ouvert possible, ou comme la zone où reconstruire une liberté primitive, utopique. Il est intéressant de penser en même temps que les artistes qui s'appuient sur cet imaginaire semblent vouloir se soustraire, à travers la métaphore pulsionnelle, à « l'angoisse de l'influence²⁹⁴ ». L'idée serait de ne pas lutter contre l'art qui les précède mais de tenter de façonner directement la matière vive, même si c'est évidemment sous les contraintes des codes que les artistes se voient toujours forcés d'utiliser.

Felisberto est, depuis cette position risquée, un créateur qui exemplifie un état d'opposition délibérée à l'angoisse de l'influence. En rejetant le monde artistique comme un théâtre de vanités, il s'éloigne de tout lignage asphyxiant et se soustrait à la nécessité de tuer explicitement un précurseur, qu'il feint pour cette même raison de n'avoir jamais intronisé. Le père symbolique serait en revanche toute l'institution falsificatrice de l'art. Il tend simplement, en bon assassin, à effacer les traces de l'institution culturelle qu'est l'art. Tandis que l'auteur sans nom s'éloigne du poids que lui impose ce système, pour se loger dans la métaphore créative de la spontanéité (explication « fausse » qui lui sert à concevoir un type de création), Felisberto prend ses distances avec toutes les citations. Et il se libère ainsi de la

²⁹⁴ Nous faisons ici allusion au concept développé par le critique américain Harold Bloom dans l'ouvrage du même titre (*The Anxiety of Influence*, 1973).

violence combattante envers le passé, cette sorte de militantisme et de renversement des valeurs si caractéristiques de la production avant-gardiste que nous pourrions considérer comme la plus « orthodoxe », si l'on peut employer cet adjectif dans un contexte si peu approprié. Dans sa propre fiction d'auteur, le territoire qu'il veut imposer à sa littérature se trouve autant que possible entre l'imagination et lui-même, entre la matière « vive » et le texte (le divertissement, la pulsion physique, exprimés par le récit « improvisé »). Devant lui ne s'interpose pas symboliquement le poids de la transmission sociale qui lui déplaît et qui perturbe avec ses métaphores de grandeur ce qui n'est qu'une tendance instinctive et naturelle au jeu, comme le disait le « réputé fou » des *beginnings*. Après avoir détruit la narration dans ses paraboles joueuses et satiriques, Felisberto s'identifie à une figure d'artiste qu'il définit, indirectement, comme un narrateur oral dans un espace intime, ou réduit à un environnement connu, familier. D'où la langue de la littérature de Felisberto, le ton et la modulation de ses récits.

Ce type de vision suppose que pour maintenir intacte la force de l'art il est plutôt nécessaire de l'appauvrir, de le rapetisser ; de lui ôter le savoir et de le carnavaliser, de le rendre pur jeu, pur acte. Felisberto n'est pas le seul à choisir cette voie. L'art implique un risque inévitable, dont l'expression la plus radicale serait de ne plus être de l'art. À rebours des personnalités qui se prétendent « esthètes » avec une assurance appuyée sur l'institution, le geste mineur de Felisberto cherche à lui garantir un espace créatif authentique et original. Sa réticence vis-à-vis de tout ce qui procure une reconnaissance facile est l'indice d'une liberté créatrice qu'il entend assumer dans toute l'étendue de sa difficulté. N'oublions pas que, comme le disait son *alter ego* Juan Méndez en décrivant le système de récompenses mondaines, « prévoir la critique, la peur, est l'une des bases du chef-d'œuvre » (« prever la crítica, el miedo, es la base de la obra maestra »).

Conclusion

CONCLUSION GÉNÉRALE

1. *Les fondements*

Les premiers livres de Felisberto Hernández contiennent, de toute évidence, des postulats artistiques très personnels. Si nous les examinons en profondeur et sans idée préconçue, ils révèlent une série de motifs significatifs, ce qu'Edward Saïd appelle une entrée en écriture : « thoughts, images and instances that crowd around beginnings... a field or constellation of significance...²⁹⁵ ». Fondamentalement, une voie négative, soustractive, se traduit dans leurs titres : *Untel* et *Livre sans couverture* ne sont pas les désignations anodines de deux absences fondamentales, celles de l'auteur et de l'œuvre, mais les traces symboliques d'une volonté consciente, qui refuse les valeurs établies pour proposer un autre sentiment de l'art. En ces premiers temps, naissent une attitude et un esprit originaux.

Felisberto semble être hostile à un concept clos et grandiose de l'œuvre et à tout ce qui pourrait le lier à l'autorité, qu'il trouve ampoulée et risible ; grâce à cet élan, il obtient un positionnement hétérodoxe et novateur. Son premier mouvement est un acte irrévérencieux : il a l'audace de créer un texte sans substance, un fragment presque dépourvu de sens, qui confine au ridicule et fait rire. Dans ses livres matériellement exigus, on note surtout une désinvolture totale, qui contribue à détruire les modèles de pertinence en art, jusqu'à la limite de l'absurde.

Dans sa première production, Felisberto opère ainsi une attaque à l'encontre de la dimension du contenu en littérature. Adepte de la « logique vive » de Vaz Ferreira, il s'oppose tellement aux structures fixes du sens que son livre ne semble absolument rien signifier, ni

²⁹⁵ E. Saïd, *op. cit.*, p. 15-16 («...des pensées, des images et d'autres instances qui s'agglutinent autour des commencements ; un champ ou une constellation de signification...». Nous traduisons).

même mériter l'attention des lecteurs. Peu d'auteurs ont mis un tel accent sur des éléments insignifiants, supposés sans intérêt ; ce « vide » remarquable de « fond » dans ses premiers livres est délibéré et constitue le point de départ d'une expérimentation variée, *à la recherche d'autres matériaux et modulations pour la création*. Là où apparaît le refus d'un thème, un espace s'ouvre pour un autre type de créativité.

C'est donc le manque (manque de contenu, manque de structure, manque d'autorité, de prestige, de projet érudit) qui détermine un nouveau système. C'est cette négativité (*untel* dépourvu de nom, livre *sans...*, démuné) qui est en quête d'autres sources et d'autres tons. Ainsi, la littérature de Felisberto Hernández se concentre sur des éléments très marginaux, souvent avec des accents quotidiens, en principe peu artistiques. Le vide se trouve au centre de l'esthétique hernandienne comme un élément capable d'attirer d'autres forces.

Précisément, comme revers de cette faille apparente, cette création projette son énergie utopique sur l'exubérance imaginative, à travers l'humour et le choix d'objets excentriques ou de perspectives étranges pour aborder des matières ordinaires. Le manque de tout ce qui peut être consistant dans les narrations, où il n'y a pas beaucoup de péripéties, une trame linéaire ou un « sujet », se métamorphose en une richesse de l'imaginaire. Et en effet, l'originalité de ce geste inventif nous a conduit à chercher les sens qui l'animent.

2. *Le comique absolu*

À travers l'incipit de l'œuvre de Felisberto (« Prologue (1) »), ou les notes d'un fou inconnu, transparaissent un refus de toute transcendance et une vision « pulsionnelle » de la vie, fondée sur l'esprit du jeu. Dans les premiers livres, cette philosophie se matérialise dans des valeurs esthétiques peu élevées ou reconnues : le divertissement cherche à se substituer au savoir, le corps à l'esprit ; le désordre remplace effrontément l'ordre et la forme.

De plus, une attitude extravagante et festive caractérise les « premières inventions », avec leurs textes si brefs aux sujets banals, leurs plaisanteries douteuses et la gestuelle ridicule de leurs personnages. Dans un second temps, l'humour carnavalesque et dadaïste propre à

Felisberto à ses débuts, devient fantaisie saugrenue et espace de comédie burlesque dans ses narrations plus longues. Les inflexions excentriques et cocasses se prolongent ainsi dans le style singulier de l'imagination et de l'humour des récits postérieurs. Le comique, qui se présente sous la forme de la dérision dans les ouvrages bizarres des débuts, trouve son pendant grotesque, sa propension à la fantaisie hyperbolique dans les anecdotes et les créatures loufoques ou pittoresques des textes de la mémoire et des nouvelles des années 1940-1950.

La filiation entre ces diverses manifestations d'un même esprit est pleinement justifiable : les avant-gardistes européens eux-mêmes, ont trouvé dans les codes burlesques une réalisation de leurs propres postulats. Sans aucune prétention, cet art se permet tous les excès et ses libertés créatrices sont immenses. Son habileté poétique à exploiter l'étrangeté et l'absurde, ainsi que sa capacité à rapprocher l'art de la vie, constituent le plein aboutissement des désirs de l'avant-garde, par son caractère inventif, frais, sauvage :

Au fil de ses nombreux articles sur les films et les auteurs burlesques, Desnos reconstitue l'opposition baudelairienne entre comique significatif et comique absolu. Le burlesque flirte avec le merveilleux, son extravagance et ses folles imaginations l'éloignent du commun et de la raison pour faire naître un monde quasi fantastique et grotesque — ou d'un "réalisme supérieur"— proche du celui du rêve. L'insolite ainsi créé n'est pas l'invention d'un monde inédit, mais plutôt le dépassement de ce monde-ci" —le terme est de Breton— par le surgissement en son sein de l'irrationnel et de l'inattendu, d'un mystère qui place le film sous le signe de l'incertitude et l'étrangeté²⁹⁶.

Perplexité proche du rêve, éclosion de l'imaginaire, surprise : la distinction de Baudelaire entre le « comique absolu » et le « comique significatif », que reprend Desnos, est essentielle pour comprendre le substrat commun à certaines formes d'humour. Cette distinction isole radicalement le registre burlesque et bien sûr, les formes de comique

²⁹⁶ E. Dreux, *op. cit.*, p. 44.

irrationnel, « dadaïste », d'autres modalités humoristiques. À la différence de la comédie de mœurs, édifiante ou utile et de sa peinture vraisemblable de la réalité, ou encore du comique qui s'adresse à l'intellect —du comique sophistiqué—, l'esprit burlesque participe du sentiment immédiat, viscéral, des « comédies plus sauvages, parce que spontanées et populaires²⁹⁷ ». Le « rire absolu », loué par Baudelaire, n'a rien à voir avec un quelconque caractère analytique, mais avec l'immédiateté et le débordement, la transgression des limites, ainsi que la pleine exubérance de l'irréel.

Bien que la distinction de Baudelaire concerne un mode radical du comique —c'est-à-dire l'hilarité débridée et le rire frénétique—, ce qu'il appelle « grotesque » serait le seul agent capable de produire une réaction intuitive. En ce sens, le choix de ce terme implique une tradition qui remonte à Victor Hugo et qui s'associe à tout ce qui a trait au laid, au difforme, ainsi qu'à ce qui est outré, fantasque. Cela signifie que, mis à part l'esthétique de la dissonance, l'accent est mis sur la faculté inventive, sur la capacité à convoquer la démesure et le fantastique :

(...) les créations fabuleuses, les êtres dont la raison, la légitimation ne peut pas être tirée du code du sens commun, excitent souvent en nous une hilarité folle, excessive
(...) Il est évident qu'il y a là un degré de plus. Le comique est, du point de vue artistique, une imitation ; le grotesque, une création²⁹⁸.

Afin de marquer exactement où se trouve la distinction, Emmanuel Dreux synthétise l'idée de Baudelaire en ces termes : « l'esthétique baudelairienne exige que le comique conduise au vertige, non par l'intensité du rire qu'il déclenche mais par l'intensité poétique qui s'en dégage²⁹⁹ ».

D'après la conception baudelairienne, le comique « absolu » serait la seule création

²⁹⁷ *Ibid.*, p. 18.

²⁹⁸ C. Baudelaire, « De l'essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques », in *Œuvres Complètes*, vol. 2, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1976, p. 254 ; repris par E. Dreux, *op. cit.*, p. 24.

²⁹⁹ E. Dreux, *op. cit.*, p. 25.

humoristique authentique, dans la mesure où « le rire causé par le grotesque a en soi quelque chose de profond, d'axiomatique et de primitif qui le rapproche de la vie innocente et de la joie absolue³⁰⁰ ». Face à elle, on dirait que les autres modalités du comique sont tout juste un pâle reflet de notre amour pour la liberté. C'est pour cette même raison que l'art burlesque en général —conçu comme registre, code ou système esthétique— symbolise, pour bon nombre d'artistes, une forme de créativité supérieure.

Le sens du comique burlesque (et du rire théâtral « dadaïste ») se fonde donc sur son détachement d'un réalisme trop étriqué, sur l'usage de l'exagération et de l'absurde, en somme, sur son irrationalisme. D'autre part, il s'ancre dans un éloignement des normes sociales et un goût pour le défoulement corporel, irrévérencieux et carnavalesque.

Ces éléments distinctifs sont repris par Henri Bergson, à travers l'idée de « l'absurdité comique », qu'il définit comme « une inversion toute spéciale du sens commun », qui se trouve bien représentée dans « certains traits de la farce, du vaudeville et du comique des mots, où sont à l'œuvre l'invraisemblable, le contrasté, le bizarre, l'incongru, l'extravagant ³⁰¹ ». Ainsi, comme le note Emmanuel Dreux, la composante imaginative est l'autre élément clé ; cette logique étrange, « proche de la folie et de la nature des rêves », constitue « une source non négligeable du risible où le rire n'est plus prioritairement un moyen de correction, de châtiment de mœurs, mais d'abord *une détente, un relâchement, l'effet d'une rupture avec la logique et les convenances*³⁰² ».

Le registre burlesque, en tant que forme de « comique absolu », permet donc de créer des liens entre l'étrange, le difforme et le ridicule, ainsi qu'entre l'ordinaire et le merveilleux. Aucune frontière ne le retient, puisque son but n'est ni de représenter avec exactitude la réalité ni de délivrer un enseignement, et encore moins de respecter la logique. Il tend plutôt vers la pulsion gratuite, sans objectif. Et c'est là que ses défenseurs trouvent son authentique

³⁰⁰ C. Baudelaire, *op. cit.*, p. 260 ; cité par E. Dreux, *op. cit.*, p. 24.

³⁰¹ H. Bergson, *Le rire : essai sur la signification du comique*, in *Œuvres*, Paris, PUF, 1959, p. 475 ; repris par E. Dreux, *op. cit.*, p. 23.

³⁰² *Ibid.*, souligné par l'auteur.

génie, « son extraordinaire liberté... au delà de la contrainte de l'imitation³⁰³ ».

Dans tous les sens possibles, la fantaisie de l'imagination hernandienne se rapproche de ces valeurs. Sa proximité avec le registre burlesque est, si l'on veut, lâche (ou, du moins, le burlesque serait *une des composantes* de la narration), mais elle se fonde sur une vision commune, qui privilégie dans l'art le divertissement, l'étrange et la drôlerie. D'autre part, pour l'artiste dont les habiletés sont celles que nous venons de décrire, il n'est pas nécessaire d'aller très loin pour chercher la matière de son œuvre : le plus débridé naît du plus familier.

Pour cette raison, cet univers créatif embrasse sans complexe ce qui est mineur, bas, et « immature » (la forme indigente, le ridicule ou l'élément renié et marginal) et refuse les masques de la respectabilité, les impostures culturellement convenables... La fantaisie et l'imagination se placent au-dessus des valeurs intellectuelles ou philosophiques réputées, de l'art à « contenu ».

Nous avons aussi choisi d'aborder cet esprit esthétique parce qu'il suggère un art des faibles, des *pícaros*, des dépossédés et des comédiens qui s'exposent eux-mêmes comme des emblèmes de la maladresse, pour rendre plus vif notre regard sur le monde.

Il est donc clair que la composante burlesque s'oriente vers le divertissement et l'imagination, exalte une disposition plaisante et iconoclaste. Après notre étude des fondements intellectuels de l'attitude de Felisberto et de ses pratiques dans le champ de la fiction, on observe depuis les premiers textes jusqu'aux narrations plus étendues ou mieux articulées, une unité de sens, liée à l'esthétique qui s'est établie dès les débuts.

³⁰³ *Ibid.*, p. 19. Dans cette conclusion, Dreux reprend les concepts exposés par Théophile Gautier dans *Les grotesques* et sa défense du genre burlesque, dont il fait l'éloge de « la bouffonnerie, l'invention des détails comiques, la gaieté du style, la réjouissante bizarrerie des mots... » (Paris, Michel Lévy frères, 1856, p. 354-355)

3. Continuités

Les *beginnings* suggèrent ainsi une manière soustractive de concevoir l'auteur et l'œuvre, qui trace les limites de la création, de ce qui est acceptable ou inacceptable. Toutes les explorations ultérieures se conforment à ces critères de base. L'expérimentation de Felisberto est variée et multiforme, mais le ton de son auteur et le type de texte obtenu, qui poursuit l'utopie de la fiction ouverte et mouvante, sont toujours les mêmes. Il s'agit en tout cas d'explorer et d'étendre les possibilités de la narration, mais toujours pour façonner le type de littérature idéalement recherchée.

Pour donner quelques exemples de l'unité dans la variation, « La cara de Ana » contient en germe la littérature de la mémoire, puisque l'auteur y développe la réflexion sur l'écriture entre les lignes du récit, et la figure enfantine comme idéal créatif. De même, les textes des années 1920 et 1930 présentent une subjectivité étrange, en quête d'une pensée confuse, ridicule ou inquiétante (“Prólogo (1)”, “Tal vez un movimiento”, “Juan Méndez o Almacén de ideas o Diario de pocos días”, “Hace dos días”...), qui reviendra avec les sujets « compliqués et égarés³⁰⁴ » de récits comme “Las dos historias” ou *Las Hortensias*, et enfin dans le posthume *Diario del sinvergüenza*. Nous avons également vu en détail comment les fous et les créatures absurdes (la Pierre Philosophale, les figures géométriques, le philosophe « *pollerudo* », un homme réduit à sa barbe) des premiers textes, sont déclinés dans les individus pittoresques, proches ou familiers, de *Por los tiempos de Clemente Colling*. Enfin, leur extravagance se voit accentuée dans les sujets farfelus de *Nadie encendía las lámparas*, *La casa inundada* et d'autres fictions comme “Mur” ou “El cocodrilo”, depuis les années 1940.

Par ailleurs, nous avons essayé de montrer comment le problème de la narration s'enracine clairement dans les premiers livres par la destruction symbolique du modèle traditionnel et l'élaboration simultanée d'un récit mutant. De même, la tendance de cette littérature à déguiser la réflexion théorique en fiction naît dans les années 1920 et 1930 dans

³⁰⁴ Le narrateur le formule ainsi dans «Las dos historias» : «yo, mi personaje central, tenía el espíritu complicado y perdido» (*Nadie encendía las lámparas*, OC v. 2, p. 165).

un ensemble de textes brefs qui contiennent, en réalité, des postulats programmatiques, intitulés ou non « prologues ». La littérature de Felisberto propose donc une variété ou une multiplicité de modulations pour des principes qui, en réalité, sont déjà présents aux premiers moments de l'écriture.

En même temps, les gestes que nous qualifions ici comme soustractifs ou « négatifs », tels que l'inclination à écrire un texte sur « rien » ou à présenter un auteur dépourvu d'autorité et de prestige, annoncent bien des comportements esthétiques que nous trouverons beaucoup plus tard dans la littérature latino-américaine. En ce sens-là, nous pouvons considérer Felisberto comme un véritable précurseur de productions qui, même de nos jours, suscitent l'étonnement par rapport aux valeurs esthétiques établies, qui questionnent l'image héritée de ce que l'art devrait être. Et dans une large mesure, on pourrait dire que, grâce à cette actualité, il gagne de plus en plus de lecteurs.

Face au canon littéraire des grandes formes et des grands auteurs, l'intronisation de valeurs alternatives dans la culture critique contemporaine donne sans doute sa place à Felisberto Hernández, mais il se peut qu'elle ne permette pas la juste appréciation de son audace. Ainsi, nous avons voulu nous pencher ici sur les choix les plus irrévérencieux de l'auteur. Et rappeler, à travers ses « premières inventions », qu'ici *commence* une écriture, puisque « le vrai art, il est toujours là où on ne l'attend pas³⁰⁵».

³⁰⁵ J. Dubuffet, in G. Picon, J. Dubuffet et F. Mathei, *Rétrospective Jean Dubuffet*, Paris, Éditions Musée des Arts décoratifs, 1961, p. 42.

BIBLIOGRAPHIE

1. TEXTES DE FELISBERTO HERNÁNDEZ :

1.1. OUVRAGES PUBLIÉS DU VIVANT DE L'AUTEUR :

Fulano de tal, Montevideo, José Rodríguez Riet, 1925.

Libro sin tapas, Rocha, Imprenta "La palabra", 1929.

La cara de Ana, Mercedes, s.n., 1930.

La envenenada, Florida, s.n., 1931.

Por los tiempos de Clemente Colling, Montevideo, González Panizza, 1942.

El caballo perdido, Montevideo, González Panizza, 1943. (segunda edición: Montevideo, Ediciones del Río del Plata, 1963)

Nadie encendía las lámparas, Buenos Aires, Sudamericana, 1947.

Las Hortensias, Montevideo, *Revista Escritura*, 1949.

La casa inundada, Montevideo, Alfa [Colección «Letras de hoy»], 1960 (segunda edición: 1962).

El cocodrilo, Punta del Este, Editorial El Puerto, 1962 (con ilustraciones de Glaugo Capozzoli).

1.2. ŒUVRES COMPLÈTES :

a) Obras Completas. Tomos I a VI, Montevideo, Arca, 1965-1974.

I. *Primeras invenciones* (1969) ; II. *El caballo perdido* (1970) ; III. *Nadie encendía las lámparas* (1967) ; IV. *Tierras de la memoria* (1965) ; V. *Las Hortensias* (1967) ; VI. *Diario del sinvergüenza y Últimas invenciones* (1974).

b) *Obras completas*, Montevideo, Arca-Calicanto, 1981-1983 (3 tomos). Introducción, ordenación y notas de José Pedro Díaz.

- Tomo I: «Introducción y Criterio de esta edición», por José Pedro Díaz ; 2) *Por los tiempos de Clemente Colling* ; 3) «Los libros sin tapas»: *Fulano de tal*, *Libro sin tapas*, *La cara de Ana*, *La envenenada* ; 4) Otras publicaciones tempranas ; 5) Inéditos anteriores a 1944.

- Tomo II : 1) *El caballo perdido* ; 2) *Nadie encendía las lámparas* ; 3) *Las Hortensias* ; 4) *Textos afines*.

- Tomo III : 1) *Tierras de la memoria* ; 2) *La casa inundada*, «El cocodrilo», «Lucrecia» y otros relatos ; 3) *Diario del sinvergüenza* y textos afines ; 4) «Sobre literatura ».

c) *Obras completas*, México, Siglo XXI, 1983 (3 vol.). Edición de María Luisa Puga [édition de référence]

- *Obras completas de Felisberto Hernández, vol. 1: Primeras invenciones. Por los tiempos de Clemente Colling.*

- *Obras completas de Felisberto Hernández, vol. 2: El caballo perdido. Nadie encendía las lámparas. Las Hortensias.*

- *Obras completas de Felisberto Hernández, vol. 3: Tierras de la memoria. Diario del sinvergüenza. Últimas invenciones.*

1.3. ÉDITIONS DIVERSES :

Las Hortensias y otros relatos, Montevideo, Arca [Col. Narradores de Arca], 1966.

El caballo perdido, Montevideo, Ediciones del Río de la Plata, 1966.

Cuentos, La Habana, Casa de las Américas, 1968 (edición preparada por Antón Arrufat).

Las Hortensias, Barcelona, Lumen [Col. Palabra Menor], 1974. (Segunda edición: 1982)

La casa inundada y otros cuentos, Barcelona, Lumen [Col. Palabra Menor], 1975 (selección de Cristina Peri Rossi, ilustraciones de Glauco Cappozzoli). (Segunda edición: 1982)

El caballo perdido y otros cuentos, Buenos Aires, Calicanto, 1976.

Felisberto Hernández, *Narraciones incompletas*, Madrid, Siruela, 1990. [Contiene: «Cronología», por C. Prunhuber; «Libros sin tapas», *Por los tiempos de Clemente Colling*, *El caballo perdido*, *Diario del sinvergüenza* y «Últimas invenciones»].

Nadie encendía las lámparas, Madrid, Cátedra [Col. Letras hispánicas, n°361], 1993; Prólogo de Enriqueta Morillas.

Narraciones fundamentales, Montevideo, Editorial Relieve, 1993 [Contiene: Prólogo de Ana María Hernández de Elena, «Cronología» y «Bibliografía» de Walter Rela].

Por los tiempos de Clemente Colling, Valencia, El Nadir Ediciones, 2008.

Por los tiempos de Clemente Colling, A Coruña, Ediciones del Viento, 2009.

Las Hortensias y otros relatos, Buenos Aires, Cuenco de Plata, 2009 [incluye Prólogo de Julio Cortázar, « Carta en mano propia »]. (Tercera edición: 2014)

Felisberto Hernández: *Los libros sin tapas*, Buenos Aires, Cuenco de Plata, 2010 [Contiene: Prólogo de Jorge Monteleone: «Felisberto Hernández: La dilación del comienzo»; *Fulano de tal*, *Libro sin tapas*, *La cara de Ana*, *La envenenada* y otras publicaciones tempranas; incluye edición facsimilar de *Fulano de tal*].

Cuentos selectos, Buenos Aires, Corregidor, 2010 (Prólogo y selección de Gustavo Lespada).

Las Hortensias - Cómic (versión completa), Dibujos de Renzo Vayra, Buenos Aires, Cuenco de Plata, 2013.

1.4. TRADUCTIONS :

Nessuno ascendeva le lampade, Milan, Einaudi, 1974 (Prologue d'Italo Calvino).

Les Hortenses, Traduction de Laure Guille-Bataillon, Paris, Denoël, 1975, avec « Préface » de Julio Cortázar et « Lettre » de Jules Supervielle [Comprend : *La maison inondée*, « Le crocodile », « Ursule », *Les Hortenses*, « Le cœur vert », « La salle à manger sombre », « Le

balcon », « La femme qui me ressemblait », « Mon premier concert », « Personne n'allumait les lampes »]

Die Hortensen, Frankfurt, Suhrkamp, 1985.

Piano Stories, New York, Marsilio Publishers, 1993 (Traduction de Luis Harss).

Œuvres complètes, Paris, Éditions du Seuil, 1997, Traduction de Laure Guille-Bataillon et Gabriel Saad ; édition établie et présentée par Gabriel Saad.

Lands of Memory, New York, New Directions Paperbook, 2002, Prologue and translation by Esther Allen.

1.5. CORRESPONDANCE :

GIRALDI DEI CAS, Norah. *Felisberto Hernández : del creador al hombre*, Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental, 1975.

MEDEIROS, Paulina, *Felisberto Hernández y yo*, Biblioteca de Marcha [Col. Puño y letra], Montevideo, Uruguay, 1974.

PALLARES, Ricardo, REYES, Reina, *¿Otro Felisberto?*, Montevideo, Editorial Imago, 1983.

2. ÉTUDES CONSACRÉES À FELISBERTO HERNÁNDEZ :

2.1. OUVRAGES :

ANTUNEZ, Rocío, *Felisberto Hernández: el discurso inundado*, UNAM, México D.F., 1985.

DEI CAS, Norah, *Felisberto Hernández, musique et littérature*, Paris, Indigo & Côté Femmes, 1998.

DIAZ, José Pedro. *El espectáculo imaginario*, Arca, Montevideo, Uruguay, 1986.

ECHAVARREN, Roberto, *El espacio de la verdad. Práctica del texto en Felisberto Hernández*, Buenos Aires, Sudamericana, 1981.

FERRÉ, Rosario, "El acomodador". *Una lectura fantástica de Felisberto Hernández*, México, Fondo de Cultura Económica, 1986.

GRAZIANO, Frank, *Themes of the Gaze and Sexual Rituals in the Fiction of Felisberto Hernández*, Associated University Presses Inc., 1997.

LASARTE, Francisco, *Felisberto Hernández y la escritura de lo otro*, Insula, Madrid, España, 1981.

LOCKHART, Washington, *Felisberto Hernández. Una biografía literaria*, Montevideo, Arca, 1991.

MEDEIROS, Paulina, *Felisberto Hernández y yo*, Biblioteca de Marcha [Col. Puño y letra], Montevideo, Uruguay, 1974.

PALLARES, Ricardo, REYES, Reina, *¿Otro Felisberto?*, Montevideo, Editorial Imago, 1983.

PANESI, Jorge, *Felisberto Hernández*, Rosario, Beatriz Viterbo, 1993.

PRUNHUBER, Carol, *Agua, silencio, memoria y Felisberto Hernández*, Academia Nacional de la Historia (Col. El libro menor n° 99), Caracas, Venezuela, 1986.

RELA, Walter, *Felisberto Hernández: Bibliografía anotada*, Montevideo, Editorial Ciencias, 1979.

ROSARIO-ANDÚJAR, Julio, *Felisberto Hernández y el pensamiento filosófico*, New York, P. Lang, 1999.

XAUBET, Horacio, *Desde el fondo de un espejo: autobiografía y (meta) ficción en tres relatos de Felisberto Hernández*, Montevideo, Linardi y Risso Librería y Fundación Banco de Boston, 1995.

2.2. RECUEILS D'ARTICLES (par ordre chronologique de parution) :

a) GÓMEZ MANGO, Lídice (éd.), *Felisberto Hernández. Notas críticas*, Montevideo, Fundación de Cultura Universitaria (Cuadernos de Literatura N° 16), 1970.

Contient :

ESTHER DE CÁCERES, « Cronología » ; ZUM FELDE, Alberto, « Testimonio sobre Felisberto Hernández » ; VISCA, Arturo Sergio, « Felisberto Hernández » ; DÍAZ, José Pedro, « Una bien cumplida carrera literaria » ; HERNÁNDEZ, Felisberto, « Explicación falsa de mis cuentos » ; RIVA, Hugo, « Por los tiempos de Clemente Colling » ; COTELO, Rubén, « El caballo perdido » ; GIRALDI DE DEI CAS, Norah, « Aproximación a 'El cocodrilo' » ; COTELO, Rubén, « La casa inundada ».

b) SICARD, Alain (ed.), *Felisberto Hernández ante la crítica actual*, Caracas, Monte Avila, 1977. [Reproduce las Actas del *Seminario sobre Felisberto Hernández (1973-74) del Centro de Investigaciones Latinoamericanas de la Universidad de Poitiers, Francia*].

Contient :

ANDREU, Jean L., « *Las Hortensias* o los equívocos de la ficción » et « Para una bibliografía de Felisberto Hernández », p. 9-31, 405-419 ; CONCHA, Jaime, « Los empleados del cielo: En torno a Felisberto Hernández », p. 61-83 ; FELL, Claude, « La metáfora en la obra de Felisberto Hernández », p. 103-117 ; GOLOBOFF, Gerardo Mario, « Felisberto Hernández: La literatura como profanación », p. 127-152 ; MIGNOLO, Walter, « La instancia del yo en *Las dos historias* », p. 169-185 ; MORENO TURNER, Fernando, « Enfoque arbitrario para un cuento de Felisberto Hernández », p. 187-208 ; PERERA SAN

MARTIN, Nicasio, «Sobre algunos rasgos estilísticos de la narrativa de Felisberto Hernández», p. 229-247 ; RENAUD, Maryse, «*El acomodador*: Texto fantástico», p. 257-277; SAAD, Gabriel, «Tiempo y espacio en algunas narraciones de Felisberto Hernández», p. 279-90 ; SAER, Juan José, «Tierras de la memoria», p. 307-321 ; WILSON, Jason, «Felisberto Hernández: Inexplicables tonterías», p. 337-353 ; YURKIEVICH, Saúl, «Mundo moroso y sentido errático en Felisberto Hernández», p. 361-383.

c) DI PRISCO, Rafael y RAMA, Ángel (coord.) - REVISTA *Escritura –Revista de Crítica y Teoría Literaria VII, 13-14*: Caracas, enero-diciembre, 1982. Número especial dedicado a Felisberto Hernández, bajo la coordinación de Angel Rama.

Contient :

ALAZRAKI, Jaime, «Contar como se sueña: Relectura de Felisberto Hernández». p. 31-55 ; ANTUNEZ, Rocío, «Yo, mi personaje central», p. 293-311 ; BARRENECHEA, Ana María, «Auto-bio-grafía y auto-texto-grafía: 'La cara de Ana'», 57-68; DIAZ, José Pedro, «Más allá de la memoria», p. 5-30 ; ECHAVARREN, Roberto, «La estructura temporal de la experiencia en *El caballo perdido*», p. 95-109 ; FERRE, Rosario, «El acomodador-autor», p. 189-209 ; GIRALDI, Norah, «Felisberto Hernández y la música», p. 313-326 ; HERNÁNDEZ, Ana María, «Mis recuerdos», p. 335-344 ; LUDMER, Josefina, «La tragedia cómica» p. 111-118 ; MERCIER, Lucien, «La cajita de música: Felisberto y las máquinas célibes», p. 229-241 ; MOLLOY, Silvia, «*Tierras de la memoria*: La entreapertura del texto», p. 69-93 ; MORA, Gabriela, «*La casa inundada*: Hacia una interpretación», p. 161-187 ; MORILLAS, Enriqueta, «Las primeras invenciones de Felisberto Hernández», p. 259-279 ; PANESI, Jorge, «Felisberto Hernández, un artista del hambre», Análisis de *La casa inundada*, p. 131-159 ; PENCO, Wilfredo. «*Obras completas*: Felisberto Hernández en la posteridad», p. 345-350 ; RAMA, Angel, «Su manera original de enfrentar al mundo», 1982, p. 243-258.

d) DEI CAS, Norah (éd.), *Actas del Coloquio Homenaje Internacional a Felisberto Hernández (Nadie encendía las lámparas, 1947-1997)*, *Nuevas variaciones críticas*, París, UNESCO, 4 y 5 de diciembre de 1997. Reproducido en Saint-Ouen (Francia): *Río de la Plata: Culturas*, n.º 19, 1998. Edición del Centro de Estudios de Literaturas y civilizaciones del Río de la Plata (CELCIRP)

Contient :

AINSA, Fernando, «Alocución inaugural», p. 19-22 ; ANTUNEZ, Rocío, «Felisberto Hernández: urbe y memoria», p. 53-61 ; BALDERSTON, Daniel, «Las poéticas de FH/FK (Felisberto Hernández y Franz Kafka)», p. 221-226 ; BENITEZ PEZZOLANO, Hebert, «*El acomodador* y las propiedades de la luz», p. 209-219 ; BOLON PEDRETTI, Alma, «Un yo actante de lo inactual», p.137-148 ; CASTILLO DE BERCHENKO, Adriana, «Por una poética del cuerpo: la escritura de Felisberto Hernández», p. 149-157 ; CASTRO MORALES, Belén, «Felisberto y *Le voleur d'enfants* de Supervielle: crítica de identificación e intertextualidad» ; DÍAZ, José Pedro, «Felisberto Hernández y la década de los años 20», p. 215-223 ; EZQUERRO, Milagros, «Lectura del cuento *Nadie encendía las lámparas*», p. 249-256 ; GIRALDI DEI CAS, Norah, «Introducción a esta edición y a estas variaciones críticas», p. 7-18 ; GOMEZ MANGO, Edmundo, «Las felicidades de Felisberto: las infancias de su escritura», p. 75-82 ; GUARAGNO, Liliana, «Los reenvíos del cuerpo (textual) en *Menos Julia*», p. 293-301 ; GRAZIANO, Frank, «Motivos psicoanalíticos en *Nadie encendía las lámparas*», p. 257-263 ; KOHAN, Martín, «La mirada en repliegue», p. 127-135 ; LARRAÑAGA, Silvia, «Las paradojas de una entidad enunciativa», p. 119-126 ; LOUGH, Francis, «La función de la escritura en *Las dos historias*», p. 265-274 ; MADERO CRISTINA Y TOMADUZ, Marta, «El cuerpo disgregado y su reflejo en la escritura», p. 303-310 ; MIGLOS, Danièle. «Una escritura del desconcierto», p.35-41 ; MORALES, Juan Manuel, «El pueblito perdido. Reflexión, memoria e imaginación en *Nadie encendía las lámparas*», p. 171-178 ; MORENO TURNER, Fernando, «La mujer que parecía un caballo», p. 311-318 ; MORILLAS, Enriqueta, «Felisberto y su arte narrativo», p. 85-96 ; PARRA, Frédéric, «Tiempo perdido, tiempo recobrado en *Menos Julia*», p. 285-292 ; PENCO, Wilfredo, «Palabras en nombre de la Academia Nacional de Letras de Uruguay», p. 23-24 ; PERERA SAN MARTIN, Nicasio, «La 'fortuna' literaria de Felisberto Hernández», p. 27-34 ; PEREZ

DE MEDINA, María Elena, «La posición del narrador en Felisberto Hernández: un diálogo implícito entre la literatura y el cine», p. 237-246 ; PRIETO, Julio, «De la improbabilidad del yo: especularidad y heterografía en *El caballo perdido*», p. 107-117 ; RENAUD, Maryse, «Felisberto Hernández, Juan Carlos Onetti, juegos de la mirada», p. 63-73 ; ROMERO LUQUE, Juan Luis, «La presencia de Carlos Vaz Ferreira en la ficción de Felisberto Hernández», p. 203-207 ; SAN ROMAN, Gustavo, «Las parejas en Felisberto Hernández», p. 179-186 ; SEMILLA DURÁN, María A., «Presentación, representación y teatralización del mundo en *Nadie encendía las lámparas*», p. 275-283 ; SESSA, Lucio, «Felisberto Hernández y las filosofías», p. 189-201 ; ULLA, Noemí, «Un imaginario singular en el tejido intertextual rioplatense», p. 43-51 ; VOLEK, Emil, «Despistar con esta fuga de signos: hacia la poética de Felisberto Hernández», p. 159-169 ; XAUBET, Horacio, «La escritura al margen/al margen de la escritura», p. 97-105.

2. 3. CHAPITRES D'OUVRAGES :

CONTRERAS, Alvaro Egar, *Experiencia y narración (Vallejo, Arlt, Palacio y Felisberto Hernández)*, Mérida (Venezuela), Instituto de Investigaciones Literarias de la Universidad de los Andes, 1998.

GIORDANO, Alberto, *La experiencia narrativa. Juan José Saer, Felisberto Hernández, Manuel Puig*, Rosario, Beatriz Viterbo, 1992.

LADDAGA, Reinaldo, *Literaturas indigentes y placeres bajos. Felisberto Hernández, Virgilio Piñera, Juan Rodolfo Wilcock*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2000.

PRIETO, Julio, *Desencuadrados. Vanguardias ex-céntricas en el Río de la Plata. Macedonio Fernández y Felisberto Hernández*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2002.

2.4. ARTICLES ET NOTES CRITIQUES :

ANTÚNEZ, Rocío, «Felisberto Hernández, un fundador hereje», en *Cartel siglo XXI* n° 56, México, nov-dic. 1983.

BARRENECHEA, Ana María, «Ex-centricidad, di-vergencias y con-vergencias en Felisberto Hernández», en *Textos hispanoamericanos. De Sarmiento a Sarduy*, Buenos Aires, Monte Avila, 1978, p. 159-176.

BENEDETTI, Mario, «Felisberto Hernández o la credibilidad de lo fantástico», en *Literatura uruguaya siglo XX*, Alfa, Col. Carabela, Montevideo, 1969.

BENITEZ PEZZOLANO, Hebert, «Felisberto Hernández, Carlos Vaz Ferreria y las trazas del soplo original», Facultad de Humanidades y Ciencias de la educación, Montevideo, 1996.

BLIXEN, Carina, «Viaje y escritura en *Tierras de la memoria* de Felisberto Hernández», in *Amerika : Mémoires, identités, territoires*, 2011 (5).

BLOCK de BEHAR, Lisa, «Familiaridad y extrañeza. La repetición-fragmentación. Narrativa de Felisberto Hernández », en *Una retórica del silencio*, México, Siglo XXI, 1984, p. 147-163.

_____, «¿Los ángeles en el cine?» en *Una palabra propiamente dicha*, México, Siglo XXI, 1994, p. 193-213.

_____, «Los límites del narrador (Un estudio sobre Felisberto Hernández)», *Studi di Letteratura Ispano-americana*, Milano, n° 13-14, 1983, p. 159-194.

BORINSKY, Alicia, «Espectador y espectáculo en *Las Hortensias* y otros cuentos de Felisberto Hernández », en *Cuadernos Americanos*, México, julio-agosto 1973, p. 237-46.

BRATOSEVICH, Nicolás, *Métodos de análisis literario aplicados a textos hispánicos*, Buenos Aires, Hachette, 1985. «La problemática de lo inconsciente en Felisberto Hernández», p. 175-193.

CALVINO, Italo, «Felisberto no se parece a ninguno», en *Revista Crisis*, Dossier especial sobre Felisberto Hernández, Buenos Aires, octubre de 1974, p. 12-13.

_____, «Las zarabandas mentales de Felisberto Hernández», Prólogo a *Novelas y cuentos*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1981, p. 3-5.

CORONA MARTÍNEZ, Laura, «La imagen del sujeto y el pensamiento en las *Primeras Inventiones* de Felisberto Hernández», in *Cahiers de LIRICO* número 4, *Quimeras. Cuando la literatura sabe, ve, piensa*, St-Denis, Université Paris 8, année 2008, p. 135-145).

_____, «La narración digresiva: Las imágenes en Felisberto Hernández. Una revisión de los procedimientos», in V. LITVAN et J. URIARTE (éd.), *Raros uruguayos. Nuevas miradas*, *Cahiers de LIRICO*, N° 5, St-Denis, Université Paris 8-Vincennes-St-Denis, 2010, p. 111-123.

CORTÁZAR, Julio, «Prólogo» en Felisberto Hernández, *La casa inundada y otros cuentos*, Barcelona, Lumen, 1975, p. 5-9. [Reproduit dans la version française comme « Préface », in *Les Hortenses* (trad. de Laure Guille-Bataillon), Paris, Denoël, 1975, p. 5-10].

_____, «Carta en mano propia», Prólogo a *Novelas y cuentos*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1981, p. 9-14.

CORREA, Rafael, «*El acomodador* de Felisberto Hernández o el espectáculo de la mirada», Westminster (California, Estados Unidos), *Alba de América: Revista Literaria*, n.º 6 (10-11),

1988, p. 187-197.

CHICHESTER, Ana García, «Metamorphosis in Two Short Stories of the Fantastic by Virgilio Piñera and Felisberto Hernández», *Studies in Short Fiction*, n.º 31 (3), verano de 1994, p. 385-395.

DESAULNIERS, Leo Paul, «Siete relatos de Felisberto Hernández: La insólita ingenuidad del Yo», Santiago de Chile: *Revista Chilena de Literatura*, n.º 5-6, 1972, p. 133-49.

DIAZ, José Pedro, «Introducción», en *Obras completas* (Tomo I), Montevideo, Arca-Calicanto, 1981, p. 7-19.

_____, «Felisberto Hernández: una conciencia que se rehúsa a la existencia», en *Tierras de la memoria*, Montevideo, Arca, 1965, p. 77-128.

_____, «Prólogo», en *Diario del sinvergüenza y Últimas invenciones*, Montevideo, Arca, 1974.

_____, «Prólogo», en *El caballo perdido y otros cuentos*, Buenos Aires, Calicanto, 1976, p. 7-11.

ECHAVARREN, Roberto, «Explicación falsa de mis cuentos de Felisberto Hernández», *American Notes* n.º 2, 1980, p. 83-88.

_____, «La estructura temporal de la experiencia en *El caballo perdido*», Río de la Plata n.º 1 (CELCIRP), París, 1985, p. 45-58.

_____, «La ética de la escritura», en *Felisberto Hernández: An International Homage*, The American University, 1993.

ELOY MARTINEZ, Tomás, «Para que nadie olvide a Felisberto Hernández», en *Lugar común, la muerte*, Buenos Aires, Bruguera, 1979, p. 103-128, 205-209.

FELL, Claude, « Un uruguayen solitaire. Les contes insolites de Felisberto Hernández », *Le Monde*, Les lettres étrangères, 14/5/1976, p. 19.

GIRALDI DEI CAS, Norah, «Prólogo», en *Primeras Invenciones de Felisberto Hernández*, Montevideo, Arca, 1969.

_____, «Bibliografía e Iconografía de Felisberto Hernández», *Revista Crisis*, n° 18, Buenos Aires, octubre 1974, p. 4-14.

_____, «La forma breve en dos maestros del cuento uruguayo: Felisberto Hernández y Juan Carlos Onetti» in *Les formes breves – Littérature et culture en Amérique latine*, Congrès International du CRICCAL, América n° 18, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1998, p. 133-143.

GOLOBOFF, Gerardo Mario, «Felisberto Hernández o el fin de la representación», *Texto Crítico*, n.º 3 (6), enero-abril de 1977, p. 58-73.

GRAZIANO, Frank, «An Introduction to Felisberto Hernández's Poetics», Bloomington (Indiana, Estados Unidos), *Journal of Hispanic Literatures*, n.º 2 (2), 1994, p. 185-201.

_____. «La lujuria de ver. La proyección fantástica en *El acomodador* de Felisberto Hernández». Pittsburgh (Pensilvania, Estados Unidos), *Revista Iberoamericana*, n.º 58 (160-161), julio-diciembre de 1992, p. 1027-1039.

GUILLE-BATAILLON, Laure, «Felisberto Hernández, sonambule de confiance», in *Critique* n° 363-364, Paris, août-septembre 1977, p. 831-840.

HARSS, Luis, «Felisberto Hernández», *Review: Latin American Literature and Arts*, primavera de 1977, p. 49-50.

HOYOS, Alberto, «Felisberto Hernández: un vagón desenganchado de la vida». *Razón y Fábula*, septiembre-octubre de 1970, p. 119-121.

HUERTA, David, «Prólogo», en *Felisberto Hernández. Obras completas, I. Primeras invenciones. Por los tiempos de Clemente Colling*, México, Siglo Veintiuno, 1983, p. 1-6.

LASARTE, Francisco, «Función de *misterio y memoria* en la obra de Felisberto Hernández», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 1978, p. 57-79.

LESPADA, Gustavo, «Felisberto: una estética de lo inacabado», en *Para leer Felisberto Hernández*, Buenos Aires, OPFYL, 2000. (Publicación de la Cátedra de Literatura Latinoamericana II, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires).

_____, «Felisberto o el uso del no-saber. Sobre el vanguardismo de las *Primeras Invenciones* de Felisberto Hernández (1925-1931)», *Everba*, spring 2004 ; ressource électronique : http://everba.eter.org/spring04/felisberto_gustavo.html, disponible en ligne.

LOCKHART, Washington, «Arte y presencia de Felisberto», Caracas (Venezuela), *Escritura: Revista de Teoría y Crítica Literaria*, n.º 7 (13-14), 1982, p. 119-130.

MEDEIROS, Paulina, «Prefacio a *Felisberto Hernández y yo*», Madrid, *Cuadernos Hispanoamericanos*, n.º 374, agosto de 1981, p. 322-343.

MERRIM, Stephanie, «Felisberto Hernández's Aesthetic of *lo otro*: The Writing of Indeterminacy», Ottawa (Canadá), *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, n.º 11 (3), 1987, p. 521-540.

MOLLOY, Sylvia, «Creer/crear: Espacio del yo en *Tierras de la memoria*», en Minc Rose, S. (ed.), *El Cono Sur: Dinámica y dimensiones de su literatura. A symposium*. Upper Montclair (Nueva Jersey, Estados Unidos), Montclair State College, 1985.

MORÁN, Carlos Roberto, «Los pensamientos descalzos de Felisberto Hernández», Madrid, *Cuadernos Hispanoamericanos*, n.º 324, junio de 1977, p. 547-558.

MORILLAS, Enriqueta, «Felisberto el distraído», *Estaciones. Revista de Literatura*, n.º 2, Madrid,

otoño/invierno 1980-1981, p. 16-18.

_____, «Introducción a *Nadie encendía las lámparas*», Madrid, Cátedra, 1993, p. 11-72.

_____, «Julio Cortázar/Felisberto Hernández: la pipa de yeso y las pompas de jabón», en *Cuadernos Hispanoamericanos*, n.º 364-366, Madrid, octubre-diciembre de 1980, p. 139-145.

ONETTI, Juan Carlos, «Felisberto, el naïf», en *Cuadernos Hispanoamericanos*, n.º 302, Madrid, agosto de 1975, p. 257-259.

PANESI, Jorge, «La música interior del yo. 'El acomodador' de Felisberto Hernández», en revista *Vuelta*, México, marzo de 1987.

PATERNAIN, Alejandro, «La religión del agua (Apuntes para *La casa inundada*, de Felisberto Hernández)», *Cuadernos Hispanoamericanos*, n.º 256, Madrid, abril de 1971, p. 83-109.

PERERA SAN MARTIN, Nicasio, « D'un regard, l'autre », in *Textes et Langage*, n° 5, Nantes, 1982, p. 19-42.

_____, «Felisberto Hernández: *Diario del sinvergüenza* y últimas invenciones», in *Caravelle*, n° 26, Toulouse, 1976, p. 247-251.

PEREZ DE MEDINA, María Elena, «Felisberto Hernández: La voluntad de no sab(v)er», en *Informes para una Academia. La crítica de la ruptura en la literatura latinoamericana*. Gonzalo M. Aguilar, comp. Buenos Aires: Instituto de Literatura Latinoamericana, Facultad de Filosofía y Letras, UBA, 1996.

_____, «Los sentidos ausentes en Felisberto Hernández», en *Actas VIII Jornadas de Investigación*, Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, sept. 1993, p. 33-36.

_____, «Un diálogo implícito entre la literatura y el cine en

los relatos de *Nadie encendía las lámparas*», en *Para leer Felisberto Hernández*. Buenos Aires, OPFYL, 2000. (Publicación de la Cátedra de Literatura Latinoamericana II, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires).

PEZZONI, Enrique, «Felisberto Hernández, parábola del desquite», en *El texto y sus voces*, Buenos Aires, Sudamericana, 1986.

QUINTANA, Juan, «Reseña de *Felisberto Hernández y yo*, de Paulina Medeiros», *Cuadernos Hispanoamericanos*, n.º 409, Madrid, julio de 1984, p. 172-173.

RAMA, Ángel, «Burlón poeta de la materia », *Marcha* n.º 1190, Montevideo, 17/1/1964.

_____, «Felisberto Hernández», Capítulo Oriental, No. 29, en *La historia de la literatura uruguaya*, Centro Editor de América Latina, Montevideo, Uruguay, 1968, p. 449-464.

_____, «La magia de la materia». México D.F.: *Revista de la Universidad de México*, n.º 21 (6), febrero de 1967, p. 13-15.

RODRÍGUEZ MONEGAL, Emir, «Nota sobre Felisberto Hernández», *Marcha*, Montevideo, 15 de junio de 1945, p. 15

_____, «Uno de nuestros escritores malditos», *El País*, Montevideo, 16 de enero de 1961.

_____, «Un escritor original», *El País*, Montevideo, 26 de enero de 1964.

SAAD, Gabriel, « Les justes noces de la mémoire et de la fantaisie », Présentation, in *Oeuvres Complètes*, Paris, Denoël, 1997, p. 7-21.

ULLA, Noemí, «Primeras invenciones de Felisberto Hernández», en *Identidad rioplatense, 1930: La escritura coloquial (Borges, Arlt, Hernández, Onetti)*, Buenos Aires, Torres Agüero Editor, 1990, p. 159-212.

VECCHIO, Diego, « El Yo menguante », in *Cahiers de LIRICO* número 5, *Raros uruguayos*,

nuevas miradas, St-Denis, année 2010, p. 95-109) ou *Cahiers de LI.RI.CO* [En ligne], 5 | 2010, URL : <http://lirico.revues.org/432>, disponible en ligne.

VITALE, Ida, « Felisberto Hernández: Tierra de la memoria, cielo del tiempo », *Dossier Revista Crisis*, Selección de textos de Felisberto Hernández, Buenos Aires, año 2, n. 18, octubre 1974.

2. 5. THÈSES DE DOCTORAT :

BARNABÉ, Jean Philippe, *Felisberto Hernández : une poétique de l'inachèvement*, Thèse Nouveau Doctorat, Paris, La Sorbonne Nouvelle, 1997, 473 p.

CORREA, Rafael, *Lo fantástico en la poética de Felisberto Hernández*, Rutgers University, New Jersey, 1987, Dissertation Abstract International, vol. 45, n° 7.

FRAGA, Rosario, *Felisberto Hernández: Proceso de una creación*, Dissertation Abstract International, Michigan State University, 1994, n° DA9406491.

GIRALDI DEI CAS, Norah, *Musique et structure narrative dans l'oeuvre de Felisberto Hernández*, Thèse Nouveau Doctorat, Paris, France, La Sorbonne Nouvelle, 1992, 588 p.

HOLLAND, Normand, *The Doll in the Work of Felisberto Hernández*, Dissertation Abstract International 1979, vol. 39, 5538 A.

LASARTE, Francisco, *Artistic Trajectory and Emergent Meaning in the Fiction of Felisberto Hernández*, Dissertation Abstract International, 1975, vol. 36 : 2244A-45A.

LESPADA, Gustavo, thèse publiée en mai 2014 : *Carencia y literatura : El procedimiento narrativo de Felisberto Hernández* (Buenos Aires, Corregidor, 2014).

NIETO, Fred, *Felisberto Hernández y el cuento fantástico en el Uruguay*, Dissertation Abstract International, 1974, vol. 34, 4275A.

ROSARIO, Julio, *La obra cuentística de Felisberto Hernández: escribir sobre lo que no se sabe*, New York University, 1982, 256 p., vol. 43, n° 11.

TATO, José, *Evocación, erotismo y humor en la obra de Felisberto Hernández*, Dissertation Abstract International, 1974, vol. 34, 6665A-66A (Rutgers, New Jersey).

XAUBET, Horacio, *Autobiografía y (meta)ficción en tres relatos de Felisberto Hernández*, Dissertation Abstract International, University of California, Berkeley, 1993, n° DA 9305123.

3. BIBLIOGRAPHIE SUR L'AVANT-GARDE ET D'AUTRES SUJETS D'ESTHÉTIQUE ABORDÉS :

AIRA, César, *Edward Lear*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2004.

ANGERMÜLLER, Johannes, « Qu'est-ce que le poststructuralisme français ? », in *Langage et société* 2/ 2007 (n° 120), p. 17-34 ; URL : www.cairn.info/revue-langage-et-societe-2007-2-page-17.htm. DOI : [10.3917/l.s.120.0017](https://doi.org/10.3917/l.s.120.0017), consultable en ligne.

ASHBERY, John, «La vanguardia invisible», en *Diario de Poesía*, número 19, invierno 1991, traducción de Carlos Basualdo. (Conférence à l'Université de Yale reprise de : *Reported Sightings, Art Chronicles, 1957-1987*, New York, Alfred A. Knopf, 1989)

BACHELARD, Gaston, *L'eau et les rêves*, Paris, Corti, 1981 [première édition 1942].

BECKETT, Samuel, *Trois dialogues. III. Bram van Velde*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1998

(texte traduit et adapté de l'anglais par l'auteur).

BLOOM, Harold, *The Anxiety of Influence: A Theory on Poetry*. New York, Oxford University Press, 1973 (second edition).

_____, *Kabbalah and Criticism*, New York, Seabury Press, 1975.

_____, *The Western Canon: The Books and School of Ages*, New York, Harcourt Brace, 1994.

BOURDIEU, Pierre, *La distinction. Critique sociale du jugement*, Paris, Minuit, 1979.

_____. *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1998.

BÜRGER, Peter, *Theory of the Avant-garde*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1984.

CHKLOVSKI, Victor, *L'art comme procédé*, Paris, Allia, 2008, traduit du russe et annoté par Régis Gayraud.

DACHY, Marc, *Dada. La révolte de l'art*, Paris, Gallimard, 2005.

_____, *Dada et les dadaïsmes : rapports sur l'anéantissement de l'ancienne beauté*, Paris, Gallimard, 1994 [édition revue et augmentée en 2011].

DELEUZE, Gilles et GUATTARI, Félix, *Kafka, pour une littérature mineure*, Les Editions de Minuit, 1975.

_____, *Mille Plateaux. Capitalisme et schizophrénie 2*, Paris, 1980.

DERRIDA, Jacques, *L'écriture et la différence*, Paris, Seuil, 1967.

DUBUFFET, Jean, *Asphyxiante culture*, Paris, Minuit, 1986.

_____, *L'homme du commun à l'ouvrage*, Paris, Gallimard, 1973.

DUBUFFET, Jean, PICON, Gaétan, et MATHEI, François, *Rétrospective Jean Dubuffet*, Paris, Éditions Musée des Arts décoratifs, 1961, p. 42.

DUCROT, Oswald et TODOROV, Tzvetan, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil, 1972.

GADAMER, Hans-Georg, *L'actualité du Beau* (Textes choisis, traduits et présentés par Elfie Poulain), Paris, ALINEA, 1992.

GIORDANO, Carlos A., LLAGOSTERA, María Raquel, MASTRONARDI, Carlos, y ULLA, Noemí, *La vanguardia de 1922 (1)*, *Colección Capítulo: Cuadernos de Literatura argentina*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1980/86.

GOMBROWICZ, Witold, « Je défends les Polonais contre la Pologne » (1952), in SALGAS, Jean-Pierre, *Gombrowicz, un structuraliste de la rue*, Paris, Éditions de L'éclat, 2011, p. 114-117 (Traduction du polonais par Christophe Jezewski et Dominique Autrand).

_____, *Prologue de la première édition en espagnol de Ferdydurke (1947)*, in SALGAS, Jean-Pierre, *Gombrowicz, un structuraliste de la rue*, Paris, Éditions de L'éclat, p. 107-113 (Traduction d'Anne Yanover).

_____, « Mon conseil avant de mourir? » Réponse à l'enquête sur la jeunesse polonaise en exil, in *Zycie Akademickie*, Londres, 1954, n° 2/3 (47/48), in SALGAS, Jean-Pierre, *Gombrowicz, un structuraliste de la rue*, Paris, Éditions de L'éclat, 2011, p. 118 (Traduction du polonais de Christophe Jezewski et Dominique Autrand).

KERMODE, Frank, *The sense of an Ending. Studies in the Theory of Fiction*, New York, Oxford University Press, 2000 (first edition: 1967)

KRISTEVA, Julia, *La révolution du langage poétique*, Paris, Éditions du Seuil, 1974.

LÉONARD-ROQUES, Véronique et VALTAT, Jean-Christophe (comp.), *Les mythes des avant-gardes*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2003.

MOLES, Abraham, *Psychologie du kitsch : l'art du bonheur*, Paris, Denoël-Gonthier, 1976.

NADEAU, Maurice, *Histoire du surréalisme*, Paris, Seuil, 1964.

PEIRY, Lucienne, *L'art brut*, Paris, Flammarion, 1997.

PRIETO, Julio, *Desencuadrados. Vanguardias ex-céntricas en el Río de la Plata. Macedonio Fernández y Felisberto Hernández*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2002.

POGGIOLI, Renato, *The Theory of the Avant-Garde*, Cambridge, Harvard University Press, 1968.

PREMAT, Julio, « El autor. Orientación teórica y bibliográfica » in PREMAT, J. (éd.). *Revue Cahiers de LIRICO numéro 1, Figures d'auteur/Figuras de autor*. St-Denis, Université Paris 8 Vincennes-St-Denis, 2006, p. 311-322.

SAER, Juan José, «La perspectiva exterior: Gombrowicz en la Argentina», *El concepto de ficción*, Buenos Aires, Argentina, Ariel, 1997, p. 18-31.

SAÏD, Edward, *Beginnings. Intention and Method*, London, Granta Books, 1997 [first édition 1975].

SALGAS, Jean-Pierre, *Gombrowicz, un structuraliste de la rue*, Paris, Éditions de l'éclat, 2011.

SARLO, Beatriz, *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*, Buenos Aires, Nueva Visión, 2003.

SCHWARTZ, Jorge, *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*, México, Fondo de Cultura Económica, 2002 [primera edición : Madrid, Cátedra, 1991].

SERS, Philippe, *Sur Dada. Essai sur l'expérience dadaïste de l'image. Entretiens avec Hans Richter*, Nîmes, Éditions Jacqueline Chambon, 1997.

TODOROV, Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1976 [première édition 1970].

4. OUVAGES SUR LE COMIQUE, LA CARICATURE ET LE BURLESQUE :

BAKHTINE, Mikhaïl, *L'œuvre de Francois Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, 1970 (Traduction d'Andrée Robel).

BAUDELAIRE, Charles, « De l'essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques » (1855), in *Œuvres Complètes, vol. 2*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1976.

BAUDIN, Henri, « Le 'ça' retrouvé : l'irréalisme burlesque dans le dessin animé », in ROYOT, Daniel (éd.), *Revue Humoresques* numéro 6 : « Humour et cinéma », St-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 1995 ; p. 73-83.

BECKETT, Samuel, *Film*, Film écrit par Samuel Beckett et réalisé par Alan Schneider, avec la participation de Buster Keaton (1965).

BENAYOUN, Robert, « Le regard de Buster Keaton », in *Positif* n° 77/78, 1966 (repris dans le livre du même nom, Paris, Herscher, 1982).

BERGSON, Henri, *Le rire. Essai sur la signification du comique* (1900), Paris, Quadrige/Presses Universitaires de France, 1997 (1ère. éd. 1940).

BOUISSOU, Jean-Marie, *Manga : Histoire et univers de la bande dessinée japonaise*, Arles, P. Piquier, 2010.

CLEESE, John et SKINNER, Robin, « Après-propos : Mieux vaut en rire », in *Comment être un névrosé heureux*, Paris, Odile Jacob, 2001, p. 101-124. Traduction de Camille Fort (éd. originale en anglais, 1993).

DELEUIL, Patricia, « Le comique de Tex Avery », in ROYOT, Daniel (éd.), *Revue Humoresques* numéro 6 : « Humour et cinéma », St-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 1995 ; p. 55-71.

DELEUZE, Gilles, *Cinéma I : L'image-mouvement*, Paris, Minuit, 1983.

DREUX, Emmanuel, *Le cinéma burlesque ou la subversion par le geste*, Paris, L'Harmattan, 2007.

EMELINA, Jean, *Le comique. Essai d'interprétation générale*, Paris, SEDES, 1991.

FIELDING, Henry, Préface à *Les Aventures de Joseph Andrews et de son ami Abraham Adams*, in *Romans*, Paris, Gallimard (coll. Bibliothèque de La Pléiade), 1964.

FREUD, Sigmund, « L'inquiétante étrangeté » ; « L'humour », in *L'inquiétante étrangeté et autres essais*, Paris, Gallimard, 1985.

KRÁL, Petr, *Le burlesque ou Morale de la tarte à la crème*, Paris, Stock, 1984.

_____, « Le mythe et le rituel dans le burlesque de cinéma », in ROYOT, Daniel (éd.), *Revue Humoresques* numéro 6 : « Humour et cinéma », St-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 1995.

MAST, Gerald, *The Comic Mind. Comedy and the Movies*, Chicago and London, The University of Chicago Press, 1979 (second edition).

MONGIN, Olivier, *Éclats de rire. Variations sur le corps comique*, Paris, Seuil, 2002.

PUAUX, Françoise (éd.), *Le comique à l'écran*, in *Revue Cinéma Action* (Revue de Cinéma et télévision dirigée par Guy Hennebelle), Conday-sur-Noireau, Éditions Corlet, 1997.

SACKS, Oliver, *L'homme qui prenait sa femme pour un chapeau et autres récits cliniques*, Paris, Seuil, 1988. (Traduction d'Édith de la Héronnière)

SCHWOB, Marcel, *Vies imaginaires*, Paris, Flammarion, 2004.

INDEX DES NOMS

A

Aira, César, 124, 366
Arlt, Roberto, 283
Ashbery, John, 335-337, 366
Avant-garde, 19, 36-38, 46-49, 55-56, 58-59, 70, 98, 107,
136, 193, 194, 196, 261, 320, 321, 334-335, 342, 366-367,
369

B

Bachelard, Gaston, 269, 270, 366
Baudelaire, Charles, 342-344, 371
Beckett, Samuel, 261, 334, 366, 371
Beginnings, 19-20, 27, 31, 35, 41, 78, 97, 125, 153, 155, 163,
196, 274, 284, 329, 338, 340, 346, 370
Bergson, Henri, 55, 95, 334, 371
Bloom, Harold, 56, 337, 361, 367
Borges, Jorge Luis, 16, 283, 364
Bourdieu, Pierre, 280, 367
Burlesque, genre (*slapstick*), 24, 26-27, 76, 159-160, 191-206,
217-218- 222-227, 230-232, 234, 237-239, 242-244, 247-
252, 259, 261, 262, 264, 266-267, 272, 274-276, 310, 312-
313, 319, 342-345, 370-372.

C

Calvino, Italo, 8, 24, 252, 351, 359
Carence, soustraction (esthétique), 35, 56, 217, 231, 242, 244,
293, 315, 321-322, 333-334
Chaplin, Charles, 24, 192, 224, 252
Comique absolu, *rire absolu* (Baudelaire), 341-342, 344
Cortázar, Julio, 8, 351, 359, 363

D

Dachy, Marc, 48, 59, 367
Dada, dadaïsme, 42, 48, 58-59, 87, 92, 95, 109, 149, 341, 343
Derrida, Jacques, 297, 310, 367
Desnos, Robert, 159, 342
Dessin animé, *toons*, *cartoon* (genre), 221-225, 371

Diario del sinvergüenza, 13, 161, 229, 262, 295, 298, 326, 346,
349-351, 360, 363

Dreux, Emmanuel, 159, 192, 195, 203, 223, 237, 241, 248,
252, 264, 342, 343-345, 372

Dubuffet, Jean, 95, 279-280, 334, 347, 368

E

El caballo perdido (Le cheval perdu), 9, 12, 24, 137, 160-161, 211,
222, 238, 308-309, 313, 316, 322, 349-351, 354- 355, 357,
360

Enfant, enfance, 126-127, 130-132, 211-215, 237, 244, 247,
270, 281, 303, 308-313, 316, 322, 346

excentrique, excentricité, 8, 22, 23, 24, 33, 37-38, 87, 97, 122-
123, 133, 152, 155, 182, 183, 184, 185, 217, 264, 266, 268,
284, 295, 300, 303, 308-309, 310, 322, 341, 342 293, 301,
307, 308, 319, 378-379

F

Fernández, Macedonio, 15, 19, 33, 37, 54-55, 320, 357, 369

Fielding, Henry, 177, 192, 372

Figure d'auteur, 132, 282-284, 293-314, 369

Fulano de tal (Untel), 10, 12, 19, 20, 33, 37, 42-45, 47, 51, 54, 55,
64, 68, 71-74, 76-78, 93, 94, 97, 98, 122, 125, 133-138,
145-146, 153, 159, 166, 181, 275, 280-281, 284, 288, 293-
294, 318, 349-351, 377, 381

G

Gombrowicz, Witold, 5, 279, 315-321, 368, 370

Grotesque, 10, 83, 97, 156, 161, 162, 175, 185, 188, 191, 192,
203, 204, 206, 220, 227, 234, 254, 270, 272, 299, 317, 319,
342-345

Guattari, Félix, 14, 102, 367

K

Kafka, Franz, 160, 261, 334, 354, 356, 367

Keaton, Buster, 24, 192, 241, 371

Král, Petr, 192, 194, 195, 197, 198, 200-203, 206, 223, 224,

227, 230, 232, 238, 239, 242, 244, 246, 247-249, 251, 262,
267, 313, 372

Kristeva, Julia, 47

L

La cara de Ana (Le visage d'Ana), 12, 18, 20, 38, 111, 114, 115,
119, 125, 126-133, 137-140, 172, 213, 238, 262, 284, 295,
308, 309, 346, 349, 350, 351, 355

La casa inundada (La maison inondée), 12, 23, 170, 178, 183, 197,
227, 228, 245, 266, 271, 272, 301, 302, 305, 313, 349, 350,
351, 354, 355, 359, 363

La envenenada (La femme qui avait avalé du poison), 12, 18, 20,
111, 112, 118, 128, 137, 284-292, 293, 296, 349, 351

Las Hortensias (Les Hortenses), 12, 137, 161, 225, 260, 263, 266,
267, 269, 270, 302, 346, 349-351, 354, 359

Libro sin tapas (Livre sans couverture), 10, 12, 20, 22, 26, 33, 34,
37, 43, 45, 67, 68, 71, 72, 74, 75, 78, 79, 81, 85, 87, 96, 97,
98, 102, 116, 119, 122, 124, 126, 134, 135, 137, 143, 145,
150, 153, 181, 276, 279, 281, 282, 284, 288, 291, 293, 295,
318, 340, 341, 349, 350, 351

M

Magritte, René, 108

Mauvaise écriture (paradigme), 40

Métalittérature, 26, 101, 124-154, 308

N

Nadeau, Maurice, 48, 369

Nadie encendía las lámparas (Personne n'allumait les lampes), 16, 23,
137, 160, 161, 164, 166, 172, 197, 206, 207, 209, 214, 221,
230, 234, 249, 248, 250, 252, 253, 264, 295, 305, 309, 326,
346, 349, 350, 351, 356, 357, 355, 363, 364

Narrateur oral, 137, 205, 326, 326, 338

P

Poggioli, Renato, 36, 48, 49, 369

Pollock, Jackson, 335-337

Por los tiempos de Clemente Colling (Du temps de Clemente Colling), 9,
12, 18, 23, 24, 37, 137, 160, 164, 165, 171, 179, 180, 209,
212, 216, 221, 238, 303, 305, 306, 308, 326, 329, 346, 349,
350, 351, 354

Prologues dans l'œuvre de Felisberto Hernández, 41-42, 53,
55, 63-68, 70, 72, 73, 80, 83, 85, 88, 90, 93, 94, 101, 110,
125, 132-136, 138-141, 145, 151, 152, 166, 275, 281, 295,
298, 300, 330, 341, 347

R

Richter, Hans, 42, 109, 370

S

Sacr, Juan José, 160, 317, 321, 355, 357, 370

Säid, Edward, 20-22, 40-41, 136, 340, 370

Séduction, *eros*, 109-110, 175 174, 223, 228, 238, 250, 309, 316

Supervielle, Jules, 8, 186, 351, 354, 356

T

Tierras de la memoria (Terres de la mémoire), 12, 13, 23, 24, 59, 64,
137, 160, 215, 238, 260, 263, 264, 318, 349, 350, 355, 357,
358, 360, 362

V

Vaz Ferreira, Carlos, 19, 54, 55, 95, 186, 340, 357

W

Wilde, Oscar, 43

Table des matières

Introduction	7
INTRODUCTION GÉNÉRALE.....	8
1. Le problème de la périodisation	12
2. Être illisible ou les « beginnings ».....	19
3. Les figures du récit : Les formes de l'humour et de l'imagination.....	23
PREMIERE PARTIE. Une littérature indigente et désagrégée. Les fondements de la littérature hernandienne et l'écriture des beginnings.....	31
Chapitre 1.....	33
Avant-gardisme, excentricité et dérision dans les premiers écrits.....	33
de Felisberto Hernández	33
1.1. De la manière de qualifier les débuts.....	33
1.2. L'évidence tangible du texte : dérision, négativité et humour	40
1.3. De quelle avant-garde parle-t-on et comment situer les « inventions » ?.....	47
1.4. Jeux et jouets : une avant-garde difficile à situer	56
Chapitre 2.....	63
Le prologue d'une écriture	63
2.1. Un prologue intuitif	63
2.2. Jeux de personnes intelligentes : la relation à l'héritage intellectuel.....	74
2.3. Généalogies cannibalisées	79
2.4. Des fins sans progrès	83
2.5. Les deux premiers livres.....	97
2.5.1. Clés littéraires.....	99
Chapitre 3.....	101
Une utopie créatrice.....	101
3.1. Modèles de texte.....	101
3.2. Fictions curieuses	102
3.3. Disjonction et discordance	111
3.4. La narration de "ça".....	116
3.5. L'étrange et le banal	119

Chapitre 4	124
Métalittérature	124
4.1. Fiction versus narration.....	124
4.2. «La cara de Ana» (« Le visage d’Ana »).....	126
4.3. La voie réflexive.....	133
4.4. Les années 1930 : D’autres fictions métalittéraires	139
4.5. Le livre sans couverture : Juan Méndez et le cahier-fétiche.....	145
4.6. Le problème du récit.....	152
4.7. La fiction, après les débuts.....	154
DEUXIÈME PARTIE. L’imagination narrative : La continuité de l’absurde ou les figures du récit	157
Chapitre 5	159
« Fulanos »	159
5.1. Sobriquet et caricature	168
5.2. Les formes du comique	177
Chapitre 6	191
Le registre burlesque	191
6.1. Le cœur de l’incongru	199
6.2. La fantaisie dans l’erreur.....	204
6.3. L’art d’être maladroit.....	211
Chapitre 7	219
À la recherche de péripéties : Une psychologie pulsionnelle	219
7.1. Images et émotions	222
Chapitre 8	241
Le sujet : Entre nécessité et rêve	241
8.1. Le personnage comme une « silhouette » : le narrateur.....	241
8.2. L’auteur-protagoniste : «Mi primer concierto» (« Mon premier concert »)	252
8.3. Le je et son double	260
8.4. Le personnage vu comme un « cas »	263
8.5. Le choix du burlesque	274
TROISIÈME PARTIE. Carte de minorité : L’affaiblissement de l’auteur	277
Chapitre 9	279
La conception négative de la culture et le contre-modèle d’artiste	279

9.1. Se faufiler dans les images.....	282
9.2. L'écrivain mensonger : Le cas de "La envenenada" ("La femme qui avait avalé du poison").....	284
Chapitre 10	293
Figures d'auteur : Personnalités multiples	293
10.1. Première figure : l'auteur sans nom et le fou	294
10.2. Le personnage bizarre.....	301
10.3. L'enfant et le rêveur inadapté.....	308
Chapitre 11.....	315
Soustraction et richesse	315
11.1. Images de minorité : métaphores créatrices.....	315
11.2. Le ton et la matière de l'ordinaire	322
11.2.1. Le manque de maîtrise	327
11.2.2. Contre la vanité	329
11.3. L'indigence littéraire et le problème de l'avant-garde.....	334
CONCLUSION GÉNÉRALE	340
1. Les fondements.....	340
2. Le comique absolu.....	341
3. Continuités.....	346
BIBLIOGRAPHIE. 1. TEXTES DE FELISBERTO HERNÁNDEZ :.....	349
1.1. OUVRAGES PUBLIÉS DU VIVANT DE L'AUTEUR :.....	349
1.2. ŒUVRES COMPLÈTES :	349
1.3. ÉDITIONS DIVERSES :	350
1.5. CORRESPONDANCE :	352
2. ÉTUDES CONSACRÉES À FELISBERTO HERNÁNDEZ :	352
2.1. OUVRAGES :	352
2.2. RECUEILS D'ARTICLES (par ordre chronologique de parution) :	354
2.3. CHAPITRES D'OUVRAGES :	357
2.4. ARTICLES ET NOTES CRITIQUES :	358
2.5. THÈSES DE DOCTORAT :	365
3. BIBLIOGRAPHIE SUR L'AVANT-GARDE ET D'AUTRES SUJETS D'ESTHÉTIQUE ABORDÉS :	366

4. OUVAGES SUR LE COMIQUE, LA CARICATURE ET LE BURLESQUE :	370
Annexe.....	377
Fac-similé de la première édition de Fulano de tal, 1925	377
(Montevideo, José Rodríguez Riet)	377