Zeitschrift: Études de Lettres : revue de la Faculté des lettres de l'Université de Lausanne

Herausgeber: Université de Lausanne, Faculté des lettres

Band: - (1992)

Heft: 3

Artikel: Mais où est donc l'au-delà ou : le dernier non-voyage

Autor: Gimelfarb, Norberto

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-870443

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 07.02.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

MAIS OÙ EST DONC L'AU-DELÀ OU LE DERNIER NON-VOYAGE

Mais où est-il donc ce voyage?
Henri Michaux, *Ecuador*

Les Amériques et leurs populations sont nées et vivent toujours sous le signe du voyage: des origines asiatiques des aborigènes aux exilés politiques et économiques de nos jours, en passant par la découverte — ou «découverte» selon d'aucuns —, la conquête, la colonisation, le trafic d'esclaves et les grands courants migratoires des XIXe et XXe siècles, le voyage est une composante essentielle de l'être américain. La littérature argentine peut donc être parcourue sous l'angle du voyage réel ou imaginaire. Les Argentins se reconnaissent un seul ancêtre véritablement commun lorsqu'il lancent la boutade «nous descendons tous d'un bateau»... Ils vivent donc plus que quiconque une sorte d'identité «voyageuse», partagés qu'ils sont entre l'héritage espagnol et les multiples héritages de leur pays fait de migrants venus de tous les horizons. Borges, Cortázar, Sabato, Anderson Imbert, Mujica Lainez, Girondo seront les guides de notre voyage, qui nous mènera des chemins de ce monde vers les chemins d'un au-delà, atteignable traditionnellement au bout d'un long cheminement, mais qui pour nos auteurs se trouve au bout d'un non-voyage.

Le continent américain, terre du voyage, terre de voyages

Le continent américain semble être né et vivre sous le signe du voyage. On parle des lointaines origines asiatiques des populations aborigènes et on peut dater de 1492 (en négligeant les indices d'un voyage antérieur, celui des Vikings), à la suite du premier voyage de Colomb, la première rencontre entre des Amérindiens et des Européens. Que la notion de «découverte» soit aujourd'hui contestée, n'empêche que ce soit à une époque

de grands voyageurs européens et de grandes découvertes par des Européens, que le nom même d'Amérique est adopté. Du côté des Amérindiens, par exemple, la croyance des Aztèques au retour attendu d'ancêtres divins porteurs d'Apocalypse, et leur conscience — ils se savaient venus d'ailleurs — qu'ils étaient en quelque sorte des usurpateurs à la tête de leur empire, ont joué un rôle certain dans leur défaite face à une poignée d'envahisseurs espagnols, qu'ils ont pris pour ces ancêtres mythiques[1]. Voyages, explorations, découvertes, conquête et colonisation des terres, pour les Européens, nouvellement découvertes, tout cela renforce le lien de la vie quotidienne aux Amériques avec le voyage, lien qui se confirme pendant la période coloniale, où les bateaux sont une sorte de cordon ombilical qui les relie à la «Mère Patrie» — c'est ainsi que les Hispano-américains ont toujours appelé l'Espagne, et c'est ce que les écoles ont longtemps appris aux petits Hispano-américains. C'est ainsi que l'idée de la terre américaine comme une périphérie de l'Europe prendra racine et que l'Europe deviendra le lieu d'une forme de vie «naturellement» supérieure à celle des autochtones. A partir, surtout, du XVIIIe siècle les territoires américains deviennent le lieu de voyages d'études scientifiques — cette longue lignée d'explorateurs et de chercheurs compte des noms comme Humboldt ou Lévi-Strauss. Le voyage s'inscrit encore sous une autre forme dans la vie américaine pendant la période des guerres d'indépendance: les grands libérateurs latino-américains, Bolívar et San Martín, ont parcouru les vertigineuses étendues du continent pendant les longues années de lutte contre la puissance coloniale, accomplissant de véritables prodiges humains et techniques. Plus tard, dès le XIXe siècle, l'Amérique Latine a connu un nouveau genre de voyageurs: les exilés pour motifs politiques. Parmi ces exilés, on a compté et on compte toujours nombre d'écrivains — grands et petits. A ces exilés involontaires, il faut ajouter la longue cohorte des exilés volontaires, qui, sans couper les liens avec leurs pays, ont préféré vivre ailleurs — en Europe, le plus souvent en France —; ce genre d'exilés va des hommes politiques aux artistes, en passant par les intellectuels, les écrivains, les savants. Les pays américains qui

---

1. J. M. G. Le Clézio, *Le rêve mexicain ou la pensée interrompue*, Paris: NRF (Essais-Gallimard), 1988, p. 11; Gérard Chaliand, *Miroirs d'un désastre: Chronique de la conquête espagnole*, Paris: Presses Pocket, 1992, édition définitive [Plon, 1990], p. 21-26, p. 43-47.

ont attiré les grands courants immigratoires des XIXe et XXe siècles n'ont fait que confirmer l'idée que «nous descendons tous d'un bateau», plaisanterie courante en Uruguay et en Argentine, pays du bassin du Plata, qui ont pleine conscience de cette présence d'un ailleurs ne se bornant pas à la «Mère Patrie», mais s'étendant au vaste monde. Nous nous proposons de passer en revue les rapports avec le voyage et les récits de voyage chez quelques écrivains argentins contemporains. Le voyage, réel ou imaginaire, objet direct ou indirect du récit, voilà le fil conducteur que nous nous proposons de suivre à travers quelques essais, romans et nouvelles. Notre cheminement nous mènera des chemins de notre monde aux chemins de l'autre monde, un peu comme les voyageurs médiévaux et de la première modernité cherchaient la voie terrestre vers l'au-delà. C'est là que nous croyons retrouver l'antique au cœur de la modernité.

Des classiques argentins vus à travers le voyage

En Argentine, la tradition critique accorde, à quelques œuvres du XIXe siècle, le statut d'œuvres fondatrices. Trois d'entre elles nous semblent avoir des rapports étroits avec le voyage: *Facundo* (1845) de Sarmiento (1811-1888)[2], livre au genre indéfinissable qui, parmi d'autres caractères génologiques, a celui d'être le récit de plusieurs voyages dans toutes les latitudes d'une Argentine naissante, antérieure aux vagues d'immigration; *Martín Fierro* (1872, 1879), le grand poème narratif *gauchesque* de José Hernández (1834-1886)[3], que l'on peut décrire comme le récit des errances, dans la vaste *pampa*, d'un gaucho déraciné; enfin, de Lucio V. Mansilla (1831-1913), *Una excursión a los indios ranqueles* (Une excursion chez les indiens ranquels, 1870), le récit épistolaire des dix-huit jours que durera le voyage entrepris par l'auteur, chef militaire autant que journaliste et écrivain, pour discuter directement avec un des grands chefs indiens, que nul homme blanc n'avait osé approcher jusque-là.

Sarmiento et Mansilla ont été de grands voyageurs; une partie de leurs voyages est signée par l'exil, et ils sont tous deux morts

---

2. Domingo Faustino SARMIENTO, *Facundo,* préface de J. L. Borges, Paris: Herne, 1990.

3. José HERNANDEZ, *Martín Fierro*, éd. E. F. Tiscornia, Buenos Aires: Losada, 1969.

exilés volontaires, Sarmiento au Paraguay, Mansilla en France. Signalons, par ailleurs, que *Facundo* rend manifeste une inquiétude propre à toute la littérature latino-américaine: la quête de l'identité individuelle et nationale à travers un regard qui ne cesse d'osciller entre la terre natale et l'Europe des ancêtres. C'est là aussi une manière de voyage; un voyage intériorisé, qui pousse les écrivains non seulement à s'interroger constamment sur leur identité, mais les mène à une forme subtile d'exil intérieur, et peut-être absolu, celui de ne plus ou de ne jamais savoir où sont leurs racines.

I. Du côté de l'en-deçà

Borges et l'identité «voyageuse»

L'inquiétude, le quasi regret d'être né sur des rivages lointains par rapport à l'Europe et au *Mare nostrum* de l'Antiquité, sont exacerbés sur les rives du Plata, du fait même que celles-ci ne cessent d'être reliées à cet ailleurs par les grandes vagues immigratoires, qui se succèdent de 1860 à 1950, à-peu-près. C'est Jorge Luis Borges, l'écrivain argentin, qui apporte, en guise de réponse, un raccourci saisissant des longues polémiques autour de cette identité que nous pourrions qualifier de «voyageuse» ou «en va-et-vient»:

> Moi, je le ressens ainsi, c'est-à-dire, j'ai le sentiment que je suis un Européen en exil, mais que cet exil me permet d'être Européen d'une manière plus vaste que ceux qui se sont bornés à être nés en Europe; en fait, je ne sais si on peut être né en Europe, car on est plutôt né en Angleterre, en Italie, en Espagne, en Norvège, en Islande. Mais l'Europe est un concept très vaste. En revanche, nous pouvons ressentir tous ces divers héritages, nous pouvons oublier les limites politiques, les frontières entre les pays, et nous devons essayer de mériter ce vaste et richissime continent qui est pour nous en quelque sorte un héritage, justement parce que nous n'y sommes pas nés, que nous sommes nés ailleurs[4].

---

4. *Borges en diálogo: Conversaciones de Jorge Luis Borges con Osvaldo Ferrari*, Buenos Aires: Grijalbo, 1985, p. 13 (c'est nous qui traduisons les propos de Borges). A ce sujet, on pourrait multiplier les citations borgésiennes, la question ayant été abordée dans presque tous les livres «dialogués» ainsi que dans de nombreuses interviews de Borges («entrevues», «conversations», «dialogues», etc.).

Dans l'un des essais de son recueil *Discussion*, «L'écrivain argentin et la tradition», Borges surenchérit:

> C'est pour cela que je répète que nous ne devons pas craindre et que nous devons penser que notre patrimoine est l'univers; que nous devons essayer tous les sujets et ne saurions nous borner à ce qui est argentin pour être Argentins: car ou être Argentin est une fatalité et dans ce cas nous serons Argentins quoiqu'il advienne, ou bien être Argentin n'est qu'une affectation, qu'un masque[5].

Petit voyage autour du voyage et de quelques écrivains voyageurs

David Viñas, romancier et critique littéraire, consacre presque un tiers de *Literatura argentina y realidad política. De Sarmiento a Cortázar* (Littérature argentine et réalité politique. De Sarmiento à Cortázar)[6], une très polémique vision, sartrienne et sociologique, de la littérature argentine, au thème du «Voyage en Europe». Cela s'étend de la période coloniale aux années 70 de notre époque et passe en revue les mémoires, journaux, lettres, récits — vrais ou fictifs — de voyage des écrivains que la tradition argentine tient pour classiques. Les titres de quelques chapitres prouvent à quel point le voyage est présent dans la littérature argentine: «Le voyage colonial», «Le voyage utilitaire: J. B. Alberdi» (Alberdi, 1810-1884, exilé volontaire, passe les 30 dernières années de sa vie à Paris), «Le voyage balzacien: Sarmiento», «Le voyage consommateur» (autour des divers voyages en Europe, en Afrique du Nord et au Moyen Orient de Lucio V. Mansilla), «Le voyage cérémonial», «Le voyage esthétique: Lucio V. López», «Un voyage contradictoire: des *Gagnants* à *Marelle*. Et aussi Marta Lynch, Daniel Devoto et Vanni Blengino», «Le voyage de la gauche».

---

5. Jorge Luis BORGES, «El escritor argentino y la tradición» in *Obras completas*, Buenos Aires: Emecé, 1974, p. 273-74; nous donnons notre propre traduction. Traduction française: «L'écrivain argentin et la tradition» in *Discussion*, Paris: Gallimard (La Croix du Sud), 1965.

6. David VIÑAS, *Literatura argentina y realidad política. De Sarmiento a Cortázar*, Buenos Aires: Siglo Veinte, 1971, p. 142-211.

Cortázar ou le voyage dérisoire et son double

Lorsque Julio Cortázar (Bruxelles 1914-Paris 1982) publie ses premières narrations, en 1951, le Borges narrateur est déjà reconnu en Argentine comme un maître incontesté — si toutefois les écrivains de gauche contestent et contesteront toujours ses prises de position politiques. C'est dire que les écrivains se détournent de plus en plus de l'exploration du monde extérieur et que les œuvres qui explorent ouvertement telle ou telle région du pays, à partir de sa géographie, se font rares. Pourtant des narrateurs comme Cortázar, Adolfo Bioy Casares (1914) ou Ernesto Sábato (1914) proposent dans leurs œuvres des manières très personnelles d'explorer la ville de Buenos Aires et de nous donner des récits de voyages intégrés dans leurs œuvres.

David Viñas, dans l'étude que nous avons citée précédemment, consacre à Julio Cortázar, dans la partie «Itinéraire de l'écrivain argentin», un chapitre dont le titre est «Cortázar et la fondation mythologique de Paris». Cortázar peut, en effet, incarner l'écrivain argentin contemporain ayant délibérément choisi l'exil, y vivant à fond l'identité «voyageuse»: il ne cesse de sonder les tenants et les aboutissants du fait d'être Argentin. Le voyage est aussi présent, à plusieurs niveaux, dans la vie même de Cortázar. Dans sa sphère personnelle: né à Bruxelles — hasards de la carrière diplomatique de son père —, il vivra en Argentine de 1919 à 1953, date à laquelle il s'établit définitivement à Paris, où ses activités de traducteur à l'Unesco, d'abord, son engagement politique tiers-mondiste, ensuite, l'amènent souvent à voyager. Dans son œuvre: croisières et voyages en avion, en train et en voiture, ainsi que des déplacements dans les transports publics; télescopages du temps et de l'espace dans ce qu'il a appelé «passages», où l'on passe du plan de la réalité quotidienne à une réalité ouverte sur le fantastique. Voyages, déplacements et télescopages du temps et de l'espace ne sont en fait que la face visible d'un monde foisonnant où tout est doublé d'une contrepartie cachée, la quête d'un ailleurs paradisiaque, d'un au-delà peut-être, mais dont la condition a été exprimée par Paul Eluard: «Il y a un au-delà, mais il est de ce monde». Il faut cependant remarquer que le plus souvent, par l'entremise d'un humour incisif, corrosif et désespéré, les voyages et les déplacements tournent à l'impossible, à l'inutile, au dérisoire, constamment concurrencés par leurs doubles imaginaires: les

voyages et les déplacements, même banals, comme quête d'un ailleurs, qui est en fait une quête de soi.

Dans son roman *Les gagnants*, un groupe d'Argentins ayant remporté une loterie part en croisière dans un paquebot luxueux, qui se mue peu à peu en labyrinthe, en lieu fermé qui tend à devenir infini. Le voyage est interrompu au bout de quelques jours et le groupe se retrouve au point de départ, le port de Buenos Aires. Dans *Marelle*, son deuxième roman publié[7], dont le nom même renvoie à un voyage symbolique, le héros, Oliveira, voyage de Buenos Aires à Paris et retour, sans jamais être à même de ressentir autre chose que l'inutilité foncière de toute entreprise, malgré une curiosité et une disponibilité d'esprit assez remarquables. Dans ces deux romans il y a certes cette quête d'un ailleurs dont nous avons parlé, mais comme elle n'est pas soutenue par une foi claire et simple, son objet se dérobe toujours et semble inatteignable.

Parmi les nouvelles, on pourrait en citer une dont le titre est précisément «Le voyage[8]»: un homme, vivant quelque part à la campagne dans une province éloignée de Buenos Aires (ce qui en Argentine est souvent synonyme de vivre loin de tout), doit entreprendre un voyage en train. Arrivé à la gare du village le plus proche, déjà assez éloigné, il ne se souvient plus de sa destination — qui d'ailleurs n'a jamais été claire, ni pour lui ni pour le lecteur. Après de longues consultations des horaires et des cartes ainsi que des conciliabules embrouillés avec sa femme, venue lui tenir compagnie jusqu'à son départ, et les employés du chemin de fer, il finit par prendre un billet pour une destination qui lui semble être la sienne. Mais, son train s'arrêtant à une autre gare, il doit encore se dépêcher et rouler plus de soixante kilomètres dans sa propre voiture. Par dessus le marché, l'autre gare est d'accès difficile: il a plu, la route est boueuse et il lui est conseillé de prendre des chaînes. L'homme enfin parti, l'un des employés fait: «Ce serait tout de même embêtant qu'il se soit trompé.»

Dans une autre nouvelle, «L'autoroute du Midi», le voyage dérisoire tourne au cauchemar et au fantastique, avant de retomber sur son point de départ dans le réel: suite à un gigantesque

---

7. Julio CORTAZAR, *Les gagnants*, Paris: Fayard, 1977; *Marelle*, Paris: Gallimard, 1966.

8. Julio CORTAZAR, «Le voyage» in *Le tour du jour en quatre-vingts mondes*, Paris: Gallimard, 1980, p. 243-50.

embouteillage qui arrêtera les voyageurs pendant une longue période, une micro-société se constitue dans l'autoroute, direction Paris; elle ne se dissoudra qu'au moment où les voitures pourront se remettre à rouler normalement. Entre-temps, il y aura eu un hiatus dans le flux du réel quotidien banal, une parenthèse extraordinaire qui a permis à certains personnages de prendre conscience de possibilités autres dans la vie, tandis que pour d'autres personnages elle a agi comme un révélateur de leurs vraies dimensions personnelles — grandes ou petites, généreuses ou mesquines. Là encore, ce n'est pas le voyage en lui-même qui intéresse, mais son double.

Lorsque Cortázar est possédé par une véritable foi, alors le voyage, même dérisoire, ne craint plus son double et c'est la rencontre des parallèles, le miracle. Un miracle certes humain et bien laïque. C'est ce qui arrive dans son dernier livre *Les autonautes de la cosmoroute — Voyage intemporel Paris-Marseille*, écrit à quatre mains avec sa dernière compagne, Carol Dunlop. Voici le plan de l'œuvre, qui indique explicitement de quoi il s'agit:

> 1. Accomplir le trajet de Paris à Marseille sans même sortir une seule fois de l'autoroute.
>
> 2. Explorer chaque aire d'arrêt, à raison de deux par jour, en passant toujours la nuit dans la seconde aire d'arrêt.
>
> 3. Effectuer des relèvements scientifiques à chaque aire d'arrêt, compte tenu de toutes les observations pertinentes.
>
> 4. Nous inspirant des récits de voyages des grands explorateurs du passé, écrire le livre de notre expédition[9].

Voilà pour le projet et sa grande dose d'humour, toujours présent chez Cortázar. Le voyage, l'«expédition scientifique» s'étend du 23 mai au 22 juin 1982. Le texte final du livre porte le sous-titre de «Où pour terminer l'on insinue d'autres raisons possibles de notre expédition et peut-être de toutes les expéditions»:

> Lorsque notre secret a cessé d'en être un, lorsque, de retour à Paris, les amis nous ont entourés pour s'amuser de la version

---

9. Carol DUNLOP / Julio CORTAZAR, *Les autonautes de la cosmoroute — Voyage intemporel Paris-Marseille*, Paris: Gallimard, 1983. C'est nous qui traduisons de l'édition espagnole *Los autonautas de la cosmopista — Un viaje atemporal París-Marsella*, Barcelona: Muchnik Editores, 1983, p. 30.

> orale de notre voyage, dans l'attente du livre qui compléterait ce que nous leur racontions parmi les rires et les blagues, une vision différente s'est frayé une voie dans de nombreux commentaires. Presque tout de suite, d'aucuns ont voulu savoir si nos intentions avaient été purement ludiques ou si derrière elles il y avait une recherche d'une autre nature [...] Tout cela nous a un peu éblouis, mais nous a surtout fait rire, parce que jamais nous n'avions conçu ni réalisé l'expédition sur des intentions sous-jacentes. C'était un jeu pour une Oursonne et un Loup[10], et il l'a été pendant trente-trois merveilleux jours. [...] ce saut en avant dans le bonheur et dans l'amour d'où nous sommes sortis si comblés que rien, par la suite, même pas des voyages admirables et des heures d'une parfaite harmonie, n'a pu surpasser ce mois hors du temps, ce mois intérieur où nous avons su pour la première et la dernière fois ce qu'était le bonheur absolu.
>
> Et peut-être qu'à cause de cela même, nous avons compris, sans paroles, que nous aurions accompli ce voyage obéissant, à notre insu, à une recherche intérieure, qui par la suite allait prendre des noms différents sur les lèvres de nos amis. [...] Et que tout cela était arrivé, précisément parce nous n'y avions pas pensé, que nous ne l'avions pas cherché ou proposé, parce que l'amour et la joie nous comblaient par trop pour laisser la place à quelque anxiété de recherche. Nous nous étions trouvés nous-mêmes et c'était ça notre Graal sur terre[11].

Cette plutôt longue citation est explicite: il y a une quête parallèle au voyage, mais elle n'aboutit que lorsqu'on n'y prête aucune attention, fruit du hasard ou peut-être du «hasard objectif» cher aux surréalistes ou, mieux, d'intentions tout à fait humaines, mais que nous nous devons de ne jamais mettre en avant. Cortázar mentionne dans ce même texte que l'expédition était peut-être «un acte Zen»; — en effet l'enfouissement des intentions, la manière détournée et directe en même temps dont on se devrait d'agir, fait penser au Zen et au Taoïsme. Chez Cortázar, voyage et quête de soi finissent par s'identifier, aux dépens de l'espace et du temps, ceux-ci étant résorbés par les besoins de la quête, qui, elle, pour s'accomplir, semble avoir besoin d'en finir avec le monde extérieur: «Nous nous étions trouvés nous-mêmes et c'était ça notre Graal sur terre.»

---

10. Ce sont les surnoms affectueux que les deux «explorateurs» s'étaient donnés.

11. J. Cortázar, *Le tour du jour*, p. 305-6 de l'édition espagnole (cf. n. 8).

La mention même du Graal nous renseigne sur l'orientation spatiale spirituelle de la quête cortazarienne: elle est ascensionnelle. C'est ce qui la distingue de celle d'un autre écrivain argentin chez qui voyage et quête de soi vont de pair, mais dans une direction tout autre: Ernesto Sábato.

Ernesto Sábato, romancier de la quête des abîmes

La production narrative de Sábato (1914) comprend trois livres en tout et pour tout: *Le tunnel* (*El túnel*, 1948), *Alejandra* (*Sobre héroes y tumbas*, 1961) et *L'ange des ténèbres* (*Abaddón, el exterminador*, 1974)[12]; le premier est un récit (en espagnol, sa dénomination est *novela corta*, «roman court», terme qui n'existe pas en français), les deux autres sont des romans — dont on a longuement discuté le droit à l'appellation «roman». Le voyage y est très présent, même si l'essentiel des événements a pour cadre la ville de Buenos Aires. Cela tient en partie à ce que la vie de Sábato a été marquée par plusieurs voyages: né dans un village du sud de la Province de Buenos Aires, à l'âge de 12 ans il doit quitter sa famille afin de poursuivre ses études à la ville de La Plata, la capitale. Il y fera ses études, jusqu'à l'obtention d'un doctorat en physique. Au début des années trente, sa militance politique l'amène à faire un bref voyage à Bruxelles et à Paris. Quelques années plus tard, en 1938 et 1939, une bourse le ramène à Paris: jeune docteur en physique nucléaire, il est censé travailler à l'Institut Curie, mais il passe le plus clair de son temps à fréquenter les membres du mouvement surréaliste d'alors. Après un bref séjour au M.I.T., aux Etats-Unis, Sábato rentre en Argentine, s'installe à Buenos Aires, oscille entre le milieu scientifique — enseignement et recherche — et le milieu littéraire — collabore à la revue *Sur* et assiste aux réunions du groupe de la revue —, passe l'année 1944 dans la Province de Córdoba à écrire un premier livre d'essais et, à son retour, emménage dans la banlieue de Buenos Aires, à Santos Lugares, où il se fixe. Il fera, par la suite, quelques voyages à l'étranger, assez fréquents à partir de 1980, mais on peut dire que, d'une certaine manière, Sábato est l'image de l'écrivain argentin qui

12. Les parenthèses indiquent le titre et la date des premières éditions en espagnol. Pour les traductions françaises: *Le tunnel*, Paris: Gallimard (La Croix du Sud), 1956 et, nouvelle traduction, Paris: Seuil, 1978; *Alejandra*, Paris: Seuil, 1967; *L'ange des ténèbres*, Paris: Seuil, 1976.

refuse l'exil, l'opposé d'un Cortázar. En effet, il s'était vu offrir, en 1947, un poste bien rémunéré au siège parisien de l'Unesco, alors que, pour des motifs politiques, il venait de perdre tous ses moyens de subsistance. Il l'a accepté, mais n'a pas tenu plus de deux mois, présentant sa démission et rentrant au pays, décidé à y rester pour de bon.

Ses hésitations entre la science et la littérature, sa décision de renoncer à la science, son choix de la vie hasardeuse d'écrivain, voilà une bonne partie de la matière autobiographique qu'il va utiliser dans ses œuvres de fiction. Dans la première, *Le tunnel*, où le héros-narrateur a beaucoup de ressemblances avec l'auteur, y compris des tics de style (l'emploi constant du sarcasme et de la paradoxe); dans la deuxième, *Alejandra*, où il reconnaît que deux des personnages principaux — Bruno Bassán et Fernando Vidal Olmos— sont ses doubles; dans la troisième enfin, *L'ange des ténèbres*, où il devient son propre personnage, avec ses prénom et nom en toutes lettres, ou de temps à autre simplement S., lié par une profonde amitié à Bruno Bassán, amoureux d'Alejandra — personnage du roman homonyme —, ayant bien connu Fernando Vidal Olmos.

La composante voyage y apparaît à plusieurs niveaux. Dans *Le tunnel*, il s'agit plutôt de déplacements à l'intérieur de Buenos Aires, qui se bornent à deux quartiers de la ville, et à un voyage, qui est entrepris deux fois, vers un domaine à la campagne, au sud-est de la Province de Buenos Aires, près de la mer (l'Océan Atlantique). Chaque endroit mentionné ou visité par le héros est chargé de connotations morales, sentimentales, fantastiques. Le procédé est repris dans *Alejandra*, mais sous la forme d'une véritable exploration de plusieurs quartiers de la ville de Buenos Aires, dont la localisation au sud ou au nord de la ville est de nouveau prétexte à des connotations morales, sentimentales, historiques, sociales, politiques, fantastiques. *Alejandra*, cependant, va bien plus loin géographiquement que *Le tunnel*, car Sábato entremêle au récit concernant les personnages du Buenos Aires des années 1950, le récit du voyage, vers 1830, de la fuite vers le nord de l'Argentine, du général Lavalle, battu par ses ennemis politiques. A la tête de 175 cavaliers, il part de la Province de Buenos Aires pour essayer de gagner la lointaine frontière bolivienne, distante de quelque 1500 km. C'est une manière d'amener le lecteur à parcourir une énorme distance — temporelle aussi — le long de l'axe sud-nord de l'Argentine. Il y a aussi un voyageur des années 1950, lui aussi en fuite: Fernando Vidal

Olmos (pour Sábato son double du côté de l'ombre) entreprend un long voyage qui le mène de l'Argentine, en Uruguay et au Brésil, en Europe ensuite, pour se terminer par son retour à Buenos Aires, dans la presque certitude qu'il sera tué. C'est qu'il craint la vengeance de la Secte des Aveugles, qui va le punir d'avoir été trop curieux de ses activités. C'est là que le roman verse à la fois dans le fantastique et l'onirique. Vidal Olmos a pénétré le repaire de la Secte, dont l'une des entrées se trouve à côte d'une église de Buenos Aires, et les profondeurs sous cette même église. Fernando sera tué peu après par sa propre fille, Alejandra, mais on peut voir la main de la Secte derrière son acte. Nous avons suivi jusqu'ici les déplacements des personnages qui vivent à la surface du monde et ne soupçonnent même pas l'existence d'un monde souterrain, d'où la Secte agit pour dominer le monde.

Et c'est là que la quête de Sábato se distingue nettement de celle de Cortázar: son sens spatial-spirituel n'est pas ascensionnel, mais au contraire, il mène à une plongée dans les labyrinthes des profondeurs, dans l'univers de la nuit noire, non pas de la nuit des mystiques ou des romantiques comme Novalis, mais du monde des profondeurs abyssales, des entrailles, de la fange, du soleil noir.

Alors que Cortázar dit clairement que, pour lui, le sens du Graal est dans l'union amoureuse avec sa dernière compagne, au bout d'un voyage absurde, certes, mais à la surface de la terre, l'amour chez Sábato est toujours voué à l'échec, parce que l'union des amants est impuissante devant les forces aveugles des profondeurs et peut-être aussi parce que la femme est reliée par son sexe aux profondeurs obscures. C'est aussi le sens et la direction spatiale-spirituelle qu'on pourrait dégager de l'«Avertissement» de son premier essai *Uno y el Universo*[13].

> La science a été un compagnon de voyage, pendant un bout de chemin, mais elle est restée en arrière. Lorsque nostalgiquement je tourne la tête, je puis encore voir certaines des hautes tours que j'ai entrevues dans mon adolescence et qui m'avaient attiré avec leur beauté étrangère aux vices de la chair. [...] Quoi qu'il en soit, je revendique le mérite de quitter cette claire cité des tours — où règnent la sécurité et l'ordre — à la

13. Ernesto SABATO, *Uno y el Universo*, Buenos Aires: Sudamericana, 1973, éd. définitive [Buenos Aires: Sur, 1947].

> recherche d'un continent plein de dangers, où c'est la conjecture qui domine.

De cet «Avertissement» aux portes de l'œuvre de Sábato, l'idée se dégage que l'œuvre entreprise est un voyage, tout comme la vie, métaphore on ne peut plus traditionnelle. Ce sont le sens et l'orientation spatiale spirituelle du voyage, joints à l'athéisme du Sábato de l'époque, qui situent l'œuvre dans un contexte tout aussi traditionnel, mais appartenant à la tradition minoritaire de la voie négative, de la plongée dans le négatif absolu. Son troisième et dernier roman nous mène encore plus profondément dans un monde apocalyptique, où la mort, sous ses traits les plus affreux, les plus sombres, les plus noirs, semble s'emparer des gens, de la ville de Buenos Aires et de l'Argentine. *L'ange des ténèbres*, en effet, reprend les éléments d'*Alejandra* et en fait une trame infiniment plus désespérée.

II. Du côté de l'au-delà

La mort et l'au-delà. Du non-voyage vers l'au-delà

Les œuvres que nous avons parcourues nous ont menés aux portes de l'au-delà. Même *L'ange des ténèbres* semble s'arrêter là:

> Sábato marchait parmi les gens, mais ils ne faisaient nullement attention à lui, comme s'il avait été le seul être vivant au milieu de fantômes. Désespéré, il se mit à crier. Mais tous poursuivaient leur chemin, muets, indifférents, sans montrer le moindre signe d'intérêt.
>
> Alors il prit le train pour Santos Lugares.
>
> En arrivant à la gare, il descendit et se dirigea vers la rue Bonifacini, sans que personne ne le regardât ni ne lui dît bonjour. Il rentra chez lui et il n'y eut qu'un seul signe de sa présence: les aboiements étouffés de Lolita dont le poil se hérissa. Gladys la fit taire, énervée, semblant lui crier: mais tu es folle, tu ne vois pas qu'il n'y a personne. Il se rendit dans son bureau. Assis à sa table de travail, Sábato, la tête reposant sur ses mains croisées, avait l'air de méditer sur quelque grand malheur[14].

---

14. Ernesto SABATO, *L'ange des ténèbres*, tr. M. Manly, Paris: Seuil, 1976, p. 338-39.

Selon les vues traditionnelles, l'apparition du double n'annonce jamais rien de bon et la rencontre de la personne et de son double peut s'interpréter comme l'annonce d'une mort prochaine ou la mort elle-même[15]. Dans le cas précis du roman de Sábato, l'apparition du double suscite plusieurs explications possibles. Sábato, le personnage, vient d'accomplir le même voyage aux profondeurs de Buenos Aires que Vidal Olmos a entrepris dans *Alejandra* et qui devait l'amener à sa mort; ce voyage, commencé et terminé exactement aux mêmes endroits de la ville que celui de Vidal Olmos, doit aussi mener Sábato à la mort. Le fait qu'il est devenu invisible et inaudible pour les gens, prouverait qu'il n'est plus de ce monde — les aboiements de la chienne ne sont qu'un indice de plus. La suite du roman prouve bien que le personnage Sábato n'est en quelque sorte plus du monde des vivants... normaux, puisqu'il va se transformer en «un rat ailé» (p. 359-60) et que, à la fin du roman, Bruno Bassán, son ami et double «positif», trouvera la tombe d'Ernesto Sábato dans le cimetière du village natal de Bassán — il se demandera d'ailleurs pourquoi Sábato s'est fait enterrer à Olmos (village imaginaire du sud de la Province de Buenos Aires, double du village natal de l'écrivain, mais vrai pour le personnage de Bruno) plutôt que dans son vrai village natal, Rojas (village bien réel du sud de la Province de Buenos Aires) (p. 379-82). Tout cela, peut, d'autre part, être interprété comme un jeu de doubles voulu par l'auteur Sábato, puisque dans la suite du passage que nous avons cité, il ne voit ni n'entend son double, d'où notre précaution de ne parler que du «personnage Sábato». Celui-ci peut bien se dédoubler, se métamorphoser monstrueusement, mourir et être enterré dans la cimetière imaginaire d'un village imaginaire, double de son vrai village natal, la découverte de sa tombe n'en sera pas moins une surprise pour son double et ami imaginaire Bruno Bassán; mais le lecteur, lui, a bien de la peine à distinguer le vrai Sábato dans le foisonnement des Sábato de papier qu'on lui présente dans la cinquantaine de pages finales de son roman. Il ne nous semble toutefois pas que nous ayons traversé la frontière entre ce monde et l'au-delà.

---

15. Jean CHEVALIER, Alain GHEERBRANT *et al.*, *Dictionnaire des symboles*, Paris: Robert Laffont, 1982 [1969], article «Double», p. 365; Otto RANK, *Don Juan et le double*, Paris: Payot, 1973 [Paris: Denoël, 1932], p. 9-40

Trois nouvelles qui explorent l'au-delà

Traverser cette frontière, c'est à quoi nous invitent trois nouvelles, trois mini-nouvelles plutôt, si on veut bien accepter notre néologisme, dont les auteurs nous font visiter l'au-delà et certaines formes de la vie d'outre-tombe[16]. La veine fantastique est une constante de la littérature argentine, on y trouve une bonne part d'œuvres qui explorent la mort et l'au-delà, où l'horreur est souvent bien présente. En revanche, les quelques incursions dans l'au-delà que nous avons choisies, parce qu'elles n'ont pas recours à l'horreur, sont — d'après nos connaissances — assez rares. Elles s'appuient sur quelques données communes à la tradition chrétienne et plus particulièrement catholique de l'au-delà et de la vie d'outre-tombe, c'est-à-dire, la persistance de la personne, sous forme désincarnée, qui se retrouvera soit au Paradis des bienheureux, soit au Purgatoire en attente de la délivrance ou de la damnation éternelle, soit encore en Enfer, éternellement damnée. Ces données, les trois textes que nous avons choisis les prennent à contre-pied: l'idée reçue de la mort comme un voyage ou, à tout le moins, un passage vers un au-delà très différent de ce bas monde, est passée à la moulinette de l'ironie et du sarcasme, sans compter qu'il n'est point d'enfer conventionnel ou de repos éternel non plus.

D'un fantôme fort casanier

La première, «El fantasma» (Le fantôme), est d'Enrique Anderson Imbert (1910), nouvelliste et romancier[17]. Elle est la seule des nouvelles que nous étudierons dont le titre évoque l'au-delà. En voici le début (15):

> Il s'est rendu compte qu'il venait de mourir lorsqu'il vit que son propre corps, comme s'il n'était pas le sien, mais celui d'un double, s'écroulait sur la chaise et l'entraînait dans sa

---

16. Pour une rapide vue d'ensemble de la question: François GRÉGOIRE, *L'au-delà*, Paris: PUF, 1970.

17. Enrique ANDERSON IMBERT, «El fantasma» in *El leve Pedro. Antología de cuentos*, Madrid: Alianza, 1976, p. 15-18. Cette anthologie réunit des nouvelles et surtout des mini-nouvelles de cinq recueils, publiés entre 1961 et 1975. «El fantasma» appartient à *El grimorio*, qui date de 1961. Les citations sont traduites par nos soins — ce texte n'a pas été publié en français. Les chiffres renvoient aux pages.

> chute. Le cadavre et la chaise restèrent étendus sur le tapis, au milieu de la pièce.
>
> Alors, c'était ça la mort?
>
> Quelle déception! Il avait voulu savoir comment était le passage vers l'autre monde, et au bout du compte il n'y avait aucun autre monde! La même opacité des murs, la même distance entre meuble et meuble, le même crépitement de la pluie sur le toit. [...] Tout, tout était demeuré tel quel. Sauf la chaise renversée et son propre cadavre, le visage tourné vers le plafond.

Le point de départ est bien saugrenu: un homme qui se suicide par curiosité de l'au-delà! Son suicide accompli, les regrets commencent. Il s'attend à des «anges», des «abîmes» (16) — rien de tout cela, il n'y a «aucun autre monde». Rien n'est changé, le monde des choses persiste. Lui, en revanche, il a changé: il s'est détaché de son corps, mais il continue de voir et de regarder le monde du point de vue des yeux qu'il n'a plus; il bouge toujours selon les coordonnées de son corps... mort. En voulant essayer les possibilités offertes par son incorporalité, il s'aperçoit qu'il peut voler, mais que, contrairement à certaines croyances, il ne peut traverser les solides. S'il réussit à passer par un trou de serrure, c'est «à grand-peine» (17) qu'il y parvient. Il se rendra compte, petit à petit — car après la mort le temps s'écoule comme d'habitude, il n'y a pas non plus de temporalité différente —, qu'«être mort, c'est comme être vivant, mais seul, très seul» (16), les morts ne pouvant communiquer avec les vivants (idée traditionnelle, bien que les croyances spirites affirment le contraire) ni avec les autres morts (idée moins traditionnelle, puisqu'on a toujours supposé que les morts peuvent communiquer entre eux). D'ailleurs, les autres morts, qu'en peut-il être? En s'apercevant qu'il peut voir, entendre, suivre à loisir les faits et gestes des vivants, mais qu'il ne perçoit pas du tout d'autres morts, il se demande si l'espace alentour n'est pas peuplé d'«ombres» (18) comme lui-même, qui sont, elles aussi, capables de suivre les vivants de près, sans que ceux-ci s'en rendent compte. L'idée le remplit de dégoût (18):

> Il frémit de dégoût comme s'il avait mis la main dans un repaire de vers de terre. Des âmes, des âmes, des centaines d'âmes étrangères, se glissant les unes au-dessus des autres, aveugles les unes vis-à-vis des autres, mais leur yeux malicieux ouverts sur l'air que respiraient ses filles!

Les regrets poussent notre fantôme à une certaine révolte. Son premier acte de révolte est d'essayer, dès qu'il voit son cadavre, de revenir en arrière, de regagner son corps (16):

> Il se pencha sur son cadavre et se regarda [...]. Qu'il était vieilli! Et cette enveloppe de chairs usées!
>
> — Si je pouvais soulever ses paupières, peut-être que la lumière bleue ennoblirait à nouveau ce corps, pensa-t-il. [...]
>
> — Je sais maintenant que de l'autre côté il n'y a ni anges ni abîmes, je rentre dans mon humble demeure.
>
> Et de bonne humeur, il s'approcha de son cadavre — cage vide — et se disposa à y entrer, pour se remettre à l'animer.
>
> Ç'aurait été si facile! Mais il n'y arriva pas. Il n'y arriva pas parce que, au moment même, la porte s'ouvrit et sa femme intervint [...]

La deuxième révolte de notre fantôme a plutôt l'air d'une réaction de dépit: ne pouvant regagner son enveloppe corporelle, son premier mouvement est de rejeter la faute de son insuccès sur sa femme, à qui il crie de ne pas entrer dans la chambre où il se trouve sur le point de réintégrer son corps afin de le ranimer; elle ne l'entend pas, car il a crié «sans voix» (16), les morts ne pouvant pas communiquer avec les vivants, avons-nous déjà dit. Dans cette nouvelle aux variations imaginatives sur les «fantômes» et l'au-delà, l'idée que le suicidé aurait pu revenir sur son acte, si sa femme ne s'était pas mêlée de pleurer son cadavre, semble tout aussi inattendue. Mais en même temps, elle ajoute, à ce tableau sombre et désespéré de la condition des morts, une note sarcastique (16):

> Maintenant qu'un témoin s'était entremis, il ne pouvait plus ressusciter: il était mort, définitivement mort. Quelle malchance!

Une note amère aussi: le fantôme semble en vouloir à sa femme de l'avoir empêché de rentrer dans son cadavre. Le voici qui pleure à côté de sa femme et de ses trois filles entre-temps accourues: il comprend «qu'être mort, c'est comme être vivant, mais seul, très seul» (16), une manière de s'apitoyer sur lui-même. Il se révolte aussi contre sa solitude et son incommunication, mais s'il se résigne enfin à «ne pouvoir [...] communiquer aucun signal de sa présence» (17), sa solitude lui pèse:

> Il se lamenta parfois de ne pas retrouver d'autres morts pendant ses promenades [...] L'hiver, sa femme tomba malade et il désira sa mort. Il avait l'espoir que, en mourant, son âme viendrait lui tenir compagnie. Et sa femme mourut, mais son âme fut aussi invisible pour lui que pour les orphelines.

On ne sait que dire de ce désir et de cet espoir du fantôme, c'est tortueux, difficilement soutenable. La révolte du fantôme est évidemment liée à l'espoir que sa condition d'éternel isolé s'améliore; l'espoir, lui, s'appuie sur la continuité du lien familial. Au fur et à mesure que rétrécit le monde des vivants auquel il se sent lié, il ne cesse d'y chercher une consolation devant l'impasse éternelle où son suicide l'a mené: puisqu'il est condamné à être seul, à ne pouvoir que soupçonner que sa femme est à ses côtés et qu'elle doit elle aussi se douter qu'il est là, à côté d'elle, il reporte son espoir sur ses filles. Sa femme morte et inatteignable à jamais, il suit la vie de ses filles; comme elles ont été recueillies par sa belle-sœur, il «déménage»: «Sa belle sœur avait recueilli les orphelines. Il s'y sentit de nouveau chez lui.» (18)

Les filles meurent à leur tour, célibataires. Les espoirs s'amoindrissent, mais le fantôme garde une certaine foi (18):

> il savait que dans l'invisibilité de la mort sa famille l'emportait toujours, qu'ils habitaient tous, par goût de se deviner ensemble, la même maison, agrippés à sa belle-sœur comme des naufragés à un dernier morceau de bois.

La belle-sœur meurt elle aussi (18):

> Il n'y avait plus personne dans le monde des vivants qui les attirât tous de la force de l'affection. Il n'y avait plus de possibilités de se donner rendez-vous en un point de l'univers. Il n'y avait plus d'espoirs. Là, parmi les cierges en flamme, devaient se trouver les âmes de sa femme et de ses filles. Il leur dit «Adieu!», sachant qu'elles ne pouvaient pas l'entendre, sortit dans la cour et s'envola vers la haute nuit.

Une sorte d'élégie de la famille et des liens familiaux, puisqu'ils sont mortels comme les individus. Une élégie toute relative, parce que la nouvelle est traversée et sous-tendue par un courant d'ironie subtile et de sarcasme. Le fantôme «prend part» à sa veillé funèbre et à son enterrement; les cérémonies terminées, il rentre chez lui (17):

> Il avait été, toute sa vie, un homme domestique. De son bureau il se rendait chez lui, de chez lui il se rendait dans son bureau. Rien d'autre, en dehors de sa femme et de ses filles. Il n'eut

> pas maintenant des tentations de voyager dans le ventre de la baleine ou de parcourir la grande fourmilière. Il préféra feindre de s'asseoir dans son vieux fauteuil et de jouir de la paix des siens.

Ne craignons pas la formule soixante-huitarde: «métro, boulot, dodo». Un fantôme pantouflard, en somme.

D'un fantôme important

Le fantôme d'Anderson Imbert est somme toute attachant par sa domesticité et sa fidélité à des valeurs bien éprouvées, qui contrastent fortement avec sa décision première de se suicider pour savoir ce qu'est le passage vers l'au-delà, signe de témérité ou, tout au moins, d'une curiosité fort développée. Il est de par sa personnalité, mais non pas par les conditions de sa vie fantomatique, à l'opposé du fantôme offert par la nouvelle de Manuel Mujica Láinez (1910-1984) — romancier, poète, journaliste, critique d'art, traducteur —, «Importancia» (Importance)[18] (65):

> Madame Hermosilla del Fresno est veuve et très importante. Il n'y a, dans cette grande ville peuplée de veuves importantes, aucune d'aussi importante que Madame Hermosilla del Fresno. Par conséquent, elle vit dans une énorme maison, pleine de domestiques et de meubles importants, et elle préside à d'importantes œuvres de charité qui sont le prétexte d'importantes fêtes. Par une plaisanterie du destin, la seule chose dépourvue d'importance, dans ce tableau splendide, c'est sa famille. C'est que la dame provient d'une famille aux origines douteuses que personne ne met en doute, et encore moins les dames importantes.

Le début de la nouvelle nous propose une claire orientation vers la caricature mordante d'une certaine bonne société argentine. C'est seulement vers le milieu du deuxième paragraphe qu'on nous annonce que la dame importante est morte (66):

> un matin, soudain, lorsqu'elle se réveille (ou qu'elle ne se réveille pas) dans son important lit, Madame Hermosilla del Fresno saura qu'elle est morte, par les cris de ses importants serviteurs.

---

18. Manuel MUJICA LAINEZ, «Importancia» in *El brazalete y otros cuentos*, Buenos Aires: Sudamericana, 1979 [1978], p. 65-69. Ne connaissant pas de traduction française de ce texte, c'est nous qui traduisons les citations. Les chiffres renvoient aux pages.

Auparavant, on a pris soin de nous informer de ses croyances, car elles vont être déterminantes pour le deuxième sens global du texte, la graduelle révélation de ce que l'au-delà va devenir pour la dame importante (66):

> Madame Hermosilla del Fresno croit à Dieu et à l'Enfer. Elle croit (c'est ce que ses administrateurs et assistants dans ses fonctions de charité lui ont affirmé) qu'elle a largement gagné son droit au Paradis. Elle préférerait, c'est naturel, rester dans ce monde qui, tout compte fait, lui apparaît plus que confortable — sauf la ridicule exception des parents en question.

Elle est morte et s'attend donc à être emmenée au Paradis:

> Les heures s'écoulent, et Madame Hermosilla del Fresno attend en vain les émissaires célestes, qui se chargeront de la placer dans un endroit choisi des demeures divines.

Hélas, ne viendront que des déceptions: l'apparition des parents détestés, l'impuissance.de Madame Hermosilla à se faire entendre (comme le fantôme d'Anderson Imbert) — habituée comme elle est à se faire obéir et servir, cette impuissance se double d'une sourde angoisse. Six jours se passent dans ce sentiment d'incapacité et d'attente frustrée, et c'est la trahison de son notaire qu'elle apprend — il s'est arrangé avec sa famille détestée pour faire disparaître son testament, par quoi elle donnait tout à des œuvres de bienfaisance. C'est alors, de son point de vue, l'invasion de sa maison et l'usurpation de ses biens par toute cette parenté qu'elle aurait voulu voir disparaître; l'invasion de son lit même, où elle attend toujours qu'on vienne la chercher (68):

> Et personne ne vient la chercher. Elle est toujours immobile, invisible dans son lit habité par d'autres personnes; des personnes qui accomplissent dans ce lit, sur son illustre corps fantomatique, de minutieux travaux sensuels.

C'est alors la révélation lente de sa condition véritable et définitive qui se fait jour en elle; comme le fantôme d'Anderson Imbert, elle est morte ainsi que ses espoirs d'un au-delà différent du monde qu'elle a connu. Elle est seule — dans son cas, rien ne nous est dit de rapports possibles avec d'autres morts —, impuissante, angoissée certes, mais elle a gardé sa vanité ; les envahisseurs profanent non seulement son lit, mais encore (68):

> son importante mémoire par des plaisanteries grossières, [ils] appuient sur la mémoire de sa vanité, comme si elle, surtout

> elle, avait été vaniteuse. Vaniteux, c'est les malheureux qui le sont, elle ne l'a jamais été; elle a été, bien sûr, importante, très importante.

Tandis qu'elle ne cesse d'attendre des messagers de l'au-delà, toujours dans son lit profané, la révélation finale vient comme un coup de massue (69):

> Jusqu'au moment où, lentement, Madame Hermosilla del Fresno (qui ne peut même pas obtenir le soulagement de devenir folle) s'aperçoit, dans le désespoir et l'étonnement, que jamais on ne la tirera de là, même pour la guider vers la nouveauté de l'Enfer, parce que, aussi bizarre, aussi absurde, aussi anticonventionnel et antithéologique que cela puisse paraître, l'Enfer, elle y est.

Et c'est ainsi, très habilement, que Mujica Láinez a fondu les deux grandes unités de sens qui sous-tendent la nouvelle: la dérision des «dames importantes» et l'exposition des espoirs d'outre-tombe de son héroïne. Y a-t-il aussi de la dérision en ce qui concerne l'au-delà? Notre réponse sera quelque peu normande: oui et non.

Oui, parce qu'évidemment le narrateur prend ses distances vis-à-vis des croyances de son héroïne, en faisant que toutes les espoirs qui en découlent soient impitoyablement piétinés par les événements — et même les non-événements. Non, d'autre part, du fait que, même sous une forme inattendue, elle finit par se savoir en enfer. Un enfer qui, certes, ne ressemble en rien à ce que elle aura appris de son vivant, mais un enfer tout de même, où elle est punie — suggère le texte — de sa vanité, de sa superbe, de son orgueil — ce qui ne semble ni «anticonventionnel» ni «antithéologique». Ce qui l'est en revanche, c'est la forme que prend le châtiment: l'enfermement dans sa chambre à coucher, son confinement au lit et la présence de «personnes qui accomplissent dans son lit de minutieux travaux sensuels» (68). Tout cela suggère des similarités avec *Huis clos*, la pièce de Sartre, y compris l'analogie avec les croyances des trois personnages sartriens, s'attendant eux aussi à un enfer conventionnel et se retrouvant dans un salon empire, enfermés à trois pour l'éternité. On ne saurait toutefois pousser l'analogie jusqu'à la conclusion tirée par l'un des personnages de *Huis clos*, comme quoi «l'enfer, c'est les autres», bien que pour l'héroïne de Mujica Láinez ce soit effectivement le cas. Mais son «l'enfer, c'est les autres» n'atteindrait en aucun cas la généralité voulue

par Sartre, il se cantonnerait dans le particulier: «les autres, c'est-à-dire les envahisseurs, les usurpateurs, les indésirables». Résumons les quelques similitudes et différences entre le fantôme d'Anderson Imbert et celui de Mujica Láinez, tout en précisant que celui-ci n'emploie pas du tout le mot *fantôme*: l'un est un mort volontaire qui aurait voulu revenir en arrière, l'autre, une morte involontaire qui, tout en voulant au fond revenir à la vie, accepterait, grâce à l'espoir d'une récompense divine, sa condition; les espoirs de l'un et l'autre quant à un changement, ne serait-ce que de lieu, amené par la mort sont déçus, de même que leurs espoirs ou désirs *post mortem*; le fantôme passe par toute une série d'épreuves et d'évolutions qui l'amènent à une certaine résignation, tandis que la «dame importante» semble figée dans ses désirs mondains et son orgueil — c'est en tout cas ce que le texte suggère. Si les deux personnages partagent un sentiment d'énorme impuissance devant des lois qui les dépassent, Anderson Imbert accorde à son fantôme la liberté, relative, de ses mouvements et la possibilité de sortir vers les grands espaces, tandis que la «dame importante» de Mujica Láinez restera définitivement clouée à son lit de mort. Le fantôme est au fond un brave bougre qui paie très cher un moment d'égarement, où un admirable élan de curiosité — que peut-il y avoir de l'autre côté de la mort? — le mène à une impasse éternelle, peut-être parce qu'un excès de domesticité l'empêche de se lancer dans l'exploration du monde, alors qu'il en a la possibilité — peut-être même celle de trouver un autre monde. Quant à la «dame importante», c'est évident que Mujica Láinez a cherché à nous la décrire sous le pire des jours: un monstre, qui sous couvert de bienfaisance ne satisfait que son orgueil. Non-voyage décevant que l'aventure du fantôme et celle de la dame.

D'un fantôme fort mécontent

La nouvelle limitrophe d'Oliverio Girondo (1891-1967), poète et traducteur, est parue en 1932. Elle fait partie d'un recueil de textes brefs *Espantapájaros* (Epouvantails)[19], oscillant entre le

---

19. Oliverio GIRONDO, *Espantapájaros (al alcance de todos)*, Buenos Aires: Proa, 1932. Nous nous appuyons sur le texte n° 11 des *Obras completas*, Buenos Aires: Losada, 1968, p. 177-78.

poème en prose et la mini-nouvelle, qui n'ont pas de titre individuel mais des numéros qui les distinguent. Girondo est un écrivain qui n'a fait que frôler la prose narrative: sa production est orientée beaucoup plus du côté de la poésie et de la recherche d'un langage aussi éloigné que possible de l'usage quotidien. Cela culminera dans la réalisation d'un idiolecte aux frontières de la lisibilité, où, un peu à la manière joycienne, les mots se télescopent et/ou sont sciemment et savamment employés en dehors de leurs significations et de leurs fonctions en langue. Ce seront les poèmes réunis sous le titre de *En la masmédula* (Dans la plusmoelle), en 1954. Les premiers livres publiés par Girondo, où l'on trouve des textes disposés en vers libres et des textes disposés en prose, ont des rapports très directs avec le voyage: *20 poemas para ser leídos en el tranvía* (Vingt poèmes à être lus dans le tram) qui fut publié à Paris en 1922, et *Calcomanías* (Décalcomanies), publié à Madrid en 1925. Ils ont des illustrations de la main de l'auteur et les textes de *20 poemas* pourraient être des croquis de voyage, d'ailleurs tous datés avec mention de l'endroit où ils ont été composés. Cela est aussi valable pour les textes de *Calcomanías*. Mais Girondo aussi va se tourner vers les voyages intérieurs: la réalité des choses, la célébration du voyage, même du simple déplacement en tramway, vont laisser la place à une exploration tout intérieure. Ainsi des *Espantapájaros* et du numéro 11 en particulier — où nous verrons des similitudes avec le point de départ du «Fantôme» d'Anderson Imbert — dont voici le début: «Si j'avais soupçonné ce que l'on entend une fois mort, je ne me serais pas suicidé» (177).

Voici encore un suicidé, un déçu de l'au-delà, mais parce qu'on n'y trouve pas le repos éternel — les mots exacts sont «dormir l'éternité» — et que l'on y retrouve de fort bruyantes scènes de la vie «quotidienne», devant lesquelles on est impuissant, parce que la promiscuité vous gâche le séjour dans votre tombe, laquelle n'est nullement un refuge — au contraire. Qui plus est (178):

> Cela peut sembler incroyable, mais [...] ce fracas continuel est mille fois préférable aux moments de calme et de silence.
>
> D'habitude, ceux-ci surviennent avec une brusquerie de syncope. Tout à coup, sans la moindre indication, nous tombons dans le vide. Impossible de s'accrocher à quoi que ce soit, trouver une aspérité à quoi s'agripper. La chute n'a pas de fin. Le silence fait sonner son diapason. L'atmosphère se raréfie de plus en plus, et le moindre petit bruit [...] retentit, s'amplifie,

> heurte les obstacles qu'il rencontre et rebondit sur eux, s'amalgame avec tous les échos qui persistent.

Nulle trêve dans ce travail de Sisyphe qu'est la quête du sommeil éternel (178):

> et lorsqu'il semble qu'il va s'éteindre, et que nous fermons très doucement les yeux, afin qu'on n'entende même pas le frôlement de nos paupières, un nouveau bruit retentit qui chasse à jamais notre sommeil.
>
> Ah, si j'avais su que la mort c'est un pays où on ne peut pas vivre!

Ça, c'est la chute de cette excursion si macabre, mais si farfelue dans l'au-delà. Girondo, dont l'irrespect des conventions est la «griffe» même, tire du macabre des effets comiques, grinçants, certes, mais il rejoint, à sa manière, les tableaux de l'au-delà que nous avons tirés d'Anderson Imbert et de Mujica Láinez.

Son suicidé le rapproche du «Fantôme», mais les ressemblances s'arrêtent là. S'il y a des similitudes avec l'au-delà d'«Importance», elles sont dans l'atmosphère générale de promiscuité outre-tombe. Mais, tandis que la dame importante souffre de la présence d'hôtes malvenus chez elle, y compris dans son lit-demeure éternelle, la promiscuité dont se plaint le suicidé de Girondo tient plutôt aux convenances concernant le bruit (177):

> A peine évanouie la petite musique qui nous à gâché nos derniers moments, quand nous fermons les yeux pour dormir l'éternité, voilà que commencent les disputes et les scènes de famille.
>
> Quelle méconnaissance des formes! Quel manque absolu de tenue!
>
> Quelle ignorance du bien mourir!

Nous comprenons que la voix du texte nous parle de sa tombe. Elle nous raconte l'inconduite de ses voisins du cimetière: bruyantissimes, bagarreurs, mal embouchés, manifestant à cor et à cris leurs désirs refoulés de leur vivant, racontant toutes sortes de ragots, y compris ce que le reste des habitants du cimetière pensent du pauvre suicidé! Sans défense devant tout ce brouhaha, ce tapage, ce vacarme: «les gravats, qui tombent d'on ne sait où, tourmentent d'une telle manière nos minutes du jour et de l'insomnie, que l'envie nous vient de nous suicider à nouveau» (178).

Du retour à l'antique et de la perplexité du chercheur

Girondo ne mentionne même pas le mot «enfer», mais le lecteur ne saurait éviter que l'adjectif «infernal» traverse son esprit. Surtout que les tourments, tout en étant décrits sur un ton d'indignation élégante, sont réels — musique, bruits, bagarres, insultes, médisances, gravats venus d'on ne sait où — et qu'ils empruntent à une figure classique du cauchemar, les chutes sans fin dans le vide. Le silence qui s'ensuit n'est que trompeur: dès que l'on essaie de trouver le sommeil, ça recommence. Dans ce monde d'outre-tombe que Girondo décrit, le seul voyage ou, mieux, déplacement, c'est la chute sans fin dans le vide. Girondo rejoint les descriptions d'Anderson Imbert et de Mujica Láinez sur un point: l'impuissance du mort devant les événements.

Et la boucle semble ainsi bouclée. Nous avons trouvé dans la modernité de certains écrivains une lassitude vis-à-vis des voyages réels; ils les ont tournés en dérision ou s'en sont détournés, se vouant aux voyages dans l'imaginaire, aux voyages symboliques. Ils ont dénié au voyage dernier de la tradition toute capacité de changer quoi que ce soit: ils en ont fait un non-voyage. Et en montrant des morts impuissants, réduits à l'état d'ombres de ce qu'ils ont été dans leur vie terrestre, subissant des tourments aussi subtils qu'affreux... ils les ont ramenés à la condition de ceux du Schéol de la tradition hébraïque ancienne ou de l'Hadès des classiques grecs. Les dieux en moins et le Dieu unique absent: les écrivains que nous avons sollicités ne semblent pas s'en soucier. Il est temps de regagner le bon air de la surface de la terre, écologie et pollution comprises.

Norberto GIMELFARB
Université de Lausanne