

DE KAFKA A BORGES
OU LES PARADOXES D'UN FANTASTIQUE VENU
D'AMERIQUE LATINE.
par Bernard GOORDEN

Tel le phénix renaissant de ses cendres, la littérature fantastique suscite régulièrement un regain d'intérêt auprès d'un public sans cesse renouvelé. Ainsi, s'il est indubitable que, dans la foulée des grands maîtres, principalement anglo-saxons, du fantastique traditionnel, de nouveaux talents sont parvenus à s'imposer dans la société industrialisée, en apportant un sang original à des thèmes que l'on croyait éculés et en bénéficiant de l'impact du cinéma sur les foules, il est moins vrai qu'une marée montante, en provenance du Tiers-Monde, charrie un flot vigoureux d'écrivains, qui s'inscrivent dans la lignée de ce que Jean-Baptiste Baronian a appelé « *nouveau fantastique* » (1) et mettent aussi en scène, de façon paradoxale peut-être, notre société moderne.

Alors que Todorov (2) estime que « *on trouve dans les nouvelles de Maupassant les derniers exemples esthétiquement satisfaisants du genre* » (= fantastique traditionnel), d'autres critiques comme Elsa Dehennin (3) démontrent que le nouveau fantastique trouve son point de départ dans la minimisation du rôle joué par le surnaturel. On peut dès lors concilier les différentes tendances en reconnaissant que l'œuvre de Kafka a marqué un tournant dans l'évolution de la littérature, quelle qu'elle soit. Apparentés à la thématique de Kafka,

des écrivains latino-américains, auteurs principalement de récits courts répondent à ce critère. Au-delà du cas plus connu des « *fantastiqueurs argentins* » (4), nous allons survoler l'œuvre de trois de ces auteurs.

Pablo Palacio et *Un hombre muerto a puntapiés* (1927)

Pablo Palacio est un précurseur de la littérature latino-américaine imaginaire, critique, fantastique, absurde, ironique, etc., que l'on écrit aujourd'hui.

Nous trouvons, dans son œuvre, l'humour dramatique, la récupération et l'exploitation du détail, la présence de l'angoisse, du souvenir, le dédoublement de la personnalité, les conflits psychiques, le démoniaque et le sacré, le ridicule, la détérioration morale, l'instabilité de la conscience, la folie, la normalité anormale. Anthropophages, pédérastes, syphilitiques, déments, souffrent et jouissent au fil des pages de cet écrivain tourmenté : « *Seuls les fous expriment jusqu'aux glandes de l'absurde et se situent sur le plan le plus élevé des catégories intellectuelles.* » (5)

Palacio possède, en outre, une attraction irrésistible qui surgit de son hétérodoxie absolue, de son attitude de démiurge à l'égard du langage, sans attendre (à cette époque) le processus d'élaboration logique des idées, pour les transposer ultérieurement dans le langage littéraire. Les courants de la conscience et de l'inconscience sont amenés au premier plan : on les enregistre à voix haute, en cours de développement. On peut dire de la plume de Pablo Palacio qu'elle est une

aiguille qui enregistre la pensée au fur et à mesure qu'elle germe.

Un hombre muerto a puntapiés est un livre peuplé de cauchemars et de monstres, mais non un simple inventaire de situations et d'êtres exceptionnels. Une sorte de frisson lancinant, de terreur glaciale devant quelque chose qui se dressait comme une barrière menaçante et proche de l'humain, se faufilait parmi les méandres de l'anecdote, parfois extravagante. Il pouvait s'agir de l'histoire banale d'un homosexuel tué à coups de pied dans les rues de Guayaquil mais il était impossible d'ignorer que, derrière ce fait divers, se cachait le fantôme d'une mort universelle, scandaleuse et fascinante. Comme si cela ne suffisait pas, même les objets inanimés acquéraient dans ce livre une présence diaphane et implacable : *« J'ai besoin d'une grande quantité de meubles spéciaux. Mais, de tous ceux que je possède, ceux qui m'impressionnent le plus sont les chaises, qui ont quelque chose d'inerte et d'humain (...) Elles m'impressionnent parce que je fais partie de l'objet "chaise" ; quand elle est vide, quand je n'y suis pas assis, la personne qui la voit ne peut pas se faire une idée précise de ce petit meuble, large et allongé, aux bras opposés, et à qui il semble manquer quelque chose. Ce quelque chose, c'est moi ... »*

Les récits de Palacio tendent à aborder l'existence ouverte et absurde, comme s'il ne s'y trouvait pas de valeurs fixes et immuables qui soutiennent ou orientent notre comportement, mais des valeurs décadentes qui précipitent plutôt la désintégration de l'esprit et de la

société. La technique narrative que Palacio emploie s'accorde, d'une part, à sa vision d'une réalité en état de transformation et, de l'autre, s'adapte à ses notions esthétiques.

Dans les pages de sa nouvelle *Débora* (1927) déambulent des personnages fantomatiques quoique quotidiens, habitant dans un cadre géographique connu mais non moins hostile pour autant. Il s'agit plutôt d'un paysage désertique et inhumain, sans place pour la tendresse ni la joie. C'est un livre anti-romantique mais il recèle quelque chose de plus terrible encore que la démystification sentimentale de la réalité : l'absurde de celle-ci, l'abolition de ses reliefs et de son sens. Si dans *Un hombre muerto a puntapiés* le lecteur trouvait au moins une certaine raison d'être dans la continuité des événements, dans *Débora* tout cela disparaît : il subsiste une séquence d'instantanés absolus et d'actes illégitimables, unis par la seule logique de l'épouvante et de la désolation.

Dans *Vida del ahorcado* (1932), il n'y a pas de personnages traditionnels à qui s'identifier. L'espace est intérieur. La réalité objective ne compte pas, elle est pratiquement inexistante. C'est un montage d'images, de séquences et de vignettes, qui renvoient à la forme d'un journal. La disposition des éléments - méditations échelonnées sur un jour et un mois spécifiques pour ensuite abandonner tout type de références au calendrier - suggère une organisation symbolique, où la conscience temporelle se dilue au fur et à mesure que s'accroît la désillusion, la mort spirituelle du narrateur-protagoniste,

Andrés Farinanga. Cela retrace son itinéraire, de ses réflexions métaphoriques sur les paradoxes de la réalité jusqu'à son suicide. En effet, pendant un rêve, pour épargner à son fils les tyrannies d'un monde qu'il trouve répugnant et cruel, il le tue. Pour ce crime, de l'imagination plus que de la réalité, Andrés est traduit en justice. C'est une audience absurde qui, par la violence, le désordre et l'irrationnalité qui l'imprègnent, rappelle davantage un grotesque cirque romain qu'un tribunal, et Andrés est condamné à être pendu. Grâce à une parodie acerbe des critères et des clichés linguistiques qui soutendent l'organisation sociale, Palacio consomme un divorce insoluble entre le personnage et la société. La relation d'Andrés avec le monde est irréconciliable. La désintégration est totale. Andrés se condamne lui-même. La seule voie de rédemption qu'il trouve, et pour laquelle il opte, est le suicide. La condition qu'Andrés incarne semble faire partie d'un cercle vicieux, d'un labyrinthe, sans issue. Le monde de Palacio confine aux abysses du désespoir mais il apparaît résolument moderne, ne fût-ce que par l'élaboration artistique du anti-héros. C'est un délire où les frontières entre la veille et le sommeil, la sagesse et le déséquilibre deviennent floues. On peut résumer comme suit ses obsessions constantes : le silence mortifiant du vide, la solitude et la mélancolie insurmontable, la tentation de l'anormal et du grotesque, la parodie des habitudes et du langage. Etape non négligeable (6) d'une maturation qui mènera le fantastique latino-américain de Kafka à Borges, voire au-delà, Palacio fut un prosateur maudit.

Juan Emar et *Diez* (1937)

Pablo Neruda a dit de son compatriote Juan Emar : « (...) *notre Franz Kafka, régnant sur des souterrains, s'intéressant au labyrinthe, s'enfonçant dans un tunnel sans fin, creusé dans sa propre existence, qui, pour avoir été simple, n'en fut pas moins mystérieuse.* » (7)

Les quatre livres de cet auteur chilien méconnu sont en effet autant de voyages de l'autre côté du miroir de la réalité quotidienne, déformée par un humour particulier et catastrophiste.

C'est dans *Diez* surtout qu'il apparaît comme un maître de l'absurde. Ces dix récits mettent en scène, respectivement : quatre animaux, à cheval entre la zoologie terrestre, le bestiaire médiéval et la faune onirique ; trois femmes, entièrement pétries dans la substance des rêves ; deux lieux, qui ne sont pas de notre monde et, enfin, un vice (8), qui est presque une allégorie.

Parmi ces récits, ceux qui décrivent les animaux, plus ou moins mythologiques, sont les meilleurs (9). Dans *Maldito gato*, le protagoniste se retrouvant nez à nez avec un chat, au fond d'une caverne - référence au mythe de Platon -, a la révélation de l'harmonie universelle. Emar acquiert de la sorte, au détour du moindre événement, la conscience d'être un élément vivant au Grand Tout. Dans *El unicornio*, préfigurant le *Manual de zoología fantástica* de Borges, il fait preuve d'un grand savoir-faire car on n'a pas l'impression que

l'animal est artificiel ; l'humour y est particulièrement savoureux : « *Ses fruits, mélangés à du lait, constitue le plus violent des poisons pour les jeunes filles en fleur. Cela, Marcel Proust l'ignorait. S'il l'avait su, cela lui aurait épargné plusieurs volumes.* »

En mettant en scène les femmes, il ne peut s'empêcher d'évoquer encore les animaux : il décrit dans *Chuchezuma*, par exemple, le loup-garou et le vampire noir. Il exprime encore ses idées sur le mariage, en comparant l'homme à la licorne : « *Je désire me marier. Je ne peux méditer qu'à l'ombre de quelque chose. Je désire me marier pour méditer à l'ombre d'une paire de cornes ...* »

On trouve chez Emar la thématique déjà analysée chez Palacio et qui, en se développant selon des variantes propres à la personnalité de chacun des auteurs, reviendra en leit-motiv chez Murilo Rubião, pour arriver à l'étape marquante de l'évolution que constitue Jorge Luis Borges, ce « *génial compilateur* ». Ainsi des labyrinthes, des miroirs, des dédoublements, de l'exagération monstrueuse d'un détail. Une fois que le lecteur franchit le seuil de l'œuvre, tout devient possible. Les personnages d'Emar se meuvent comme des fantômes mais pourvus d'une conduite humaine car il a le mérite de leur injecter une bonne dose de sang et de souffrances. Ce caractère abstrait situe son œuvre dans un contexte réellement magique, où le protagoniste omniprésent, quoique invisible et palpitant, quotidien et métaphysique, est le Temps, mais non pas le temps proustien. Chez Emar, le temps est tantôt

anthropostationnaire, tantôt, avec l'obsession d'un carrousel, ce sont les autres personnages qui tournent autour de lui.

Les récits de *Diez* présentent des caractéristiques analogues : un souffle résolument ironique les anime ; ils sont construits selon un processus épique, au fil duquel un élément en attire d'autres, dissemblables, à partir desquels le processus se répète, un tout se constituant, où les divers éléments se lient mutuellement au terme d'une libre association ; découlant de cela, l'argument du récit n'a de sens qu'en tant que fragment d'une réalité plus importante, peut-être celle de l'ensemble des dix textes. Cette unité du livre se manifeste, à des niveaux superficiels, par l'apparition de personnages semblables et par l'unité que la figure du narrateur maintient d'une nouvelle à l'autre. La constante oscillation entre les éléments purement fantastiques et une fixation, presque obsessionnelle, sur les conditions chronologiques ou métriques de la réalité, contribuent au ton moqueur qui imprègne cet univers. Cette incroyable manière de raconter, contenue en germe déjà dans ses précédents romans, correspond à une vision du monde : chaque être ou chose renferme l'univers entier, est un microcosme, qui doit être décrit dans toute sa plénitude intérieure ; c'est la certitude que « *tout est un, en un seul instant, tellement fugace qu'il ne prend jamais fin* ».

Le langage soigné d'Emar, en ses points culminants, arrive à préfigurer Julio Cortázar, faisant de *Diez* le chef-d'œuvre chilien du genre !

Murilo Rubião, *O Ex-Mágico* (1947) et autres contes.

Pionnier du récit fantastique dans la littérature brésilienne, Murilo Rubião se caractérise par l'utilisation d'épigraphes bibliques, qui précèdent chacun de ses contes et révèlent l'évolution thématique de son œuvre. La non-perplexité qu'il témoigne en présence des événements est la trame générale qui conduit la narration vers la radicalisation de l'absurde de la condition humaine. Zoomorphismes, métamorphoses et magies polychromiques jalonnent la première étape de son œuvre. Si le futur, temps clé des prophéties, est omniprésent dans ces récits, l'événement perpétuel, répétitif et circulaire, réduit à un éternel présent le ton prétendument futur de la voix prophétique. Celui-ci devient dès lors masque du futur et c'est dans ce jeu de rencontres temporelles que s'instaure le « *chronos murilien* » (10) qui explicite la relation formulée a priori par les épigraphes.

Au-delà de l'univers épigraphique, nous trouvons chez lui : structure mythique et personnage archétypique.

La plupart de ses protagonistes seront victimes de la thématique de la non-rencontre de la bien-aimée, par exemple, dans un conte comme *Elisa* (inclus dans *O Ex-Mágico*), où le mouvement des deux personnages centraux est développé de telle sorte que la rencontre entre eux ne parvient jamais à avoir lieu. Les actions

d'Elisa et du narrateur se réduisent à trois moments de base, qui connaissent une répétition circulaire : a) arrivée d'Elisa au domicile du narrateur, b) départ d'Elisa, c) attente par le narrateur-protagoniste d'une nouvelle arrivée d'Elisa; a') nouvelle arrivée d'Elisa, b') nouveau départ d'Elisa, c') nouvelle attente par le narrateur-protagoniste d'une nouvelle arrivée. Il y a dans ces allées et venues d'Elisa un facteur qui empêche le personnage/narrateur, passionné, de s'approcher d'elle. Elle reste une possibilité continuelle, car l'attente se convertit en un moment illusoire qui restaure la séparation des personnages.

A un autre égard, l'homme de Murilo naît sous le signe de l'aridité. *Bárbara* (également inclus dans *O Ex-Mágico*), la plus marquante de ses héroïnes, est dotée d'une insatiable voracité, dont l'exagération apparaît d'autant plus grandiose en étant confrontée à l'image minuscule de son fils. Cet effet de contraste se manifeste dès la grossesse de Bárbara qui « *était cachée derrière la panse colossale* » mais, contre toute attente, « *de ce ventre énorme, sortit un être rachitique et laid, qui pesait moins d'un kilo* ». Le fils de Bárbara fait office d'ironique miroir réducteur de sa propre image.

Dans *Agláia (O convidado)*, l'hyperbolique fécondité du personnage, le nombre effréné d'enfantements, font que la naissance perd sa signification originelle, réduisant des faits opposés à une équation d'égalité : fécondité = stérilité. L'existence n'apparaît plus comme un acte créatif mais comme une stérile répétition : « *... les miroirs et la paternité sont*

abominables, parce qu'ils multiplient le nombre d'hommes », affirme Borges dans *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius* (11). La relation castrée et stérile du héros archétypique engendre un processus de continuelle substitution et de réification parmi les personnages.

Dans *A armadilha (Os Dragôes)*, c'est le concept de tension qui est habilement dilué. Alexandre Saldanha Ribeiro gravit les escaliers d'un immeuble et, arrivé au dixième étage, se trouve nez à nez avec un vieillard qui l'attend, braquant sur lui un revolver. Le lecteur s'attend, au premier abord, à ce qu'Alexandre soit abattu, mais de petits indices commencent à désintégrer l'enchaînement des événements. Le vieil homme affirme : « (...) *j'attendais ta venue. Cela fait deux ans que, assis sur cette chaise, je t'attends, persuadé que tu vas venir.* » Des détails invraisemblables se mettent à briser subtilement la logique (temporelle, en l'occurrence) de l'histoire. Ainsi, contrairement à l'attente du lecteur (et du protagoniste lui-même), le dénouement prévisible ne se produit pas et la rencontre entre les personnages est postposée à l'infini : « *Nous resterons ici : un, dix, cent ou mille ans.* » Bien qu'il n'y ait pas interférence de l'élément surnaturel - ce qui empêche de classer le discours comme fantastique à proprement parler -, le fait insolite crée un système de ruptures d'attentes chez le lecteur. L'argumentation obéirait normalement à la séquence suivante : attente => rencontre => mort, mais la narration est brusquement interrompue par le second moment, où l'action se prolonge de façon illimitée et où est éliminée la proposition initiale de vengeance par

mort immédiate, suggérée par la présentation du revolver comme indice fonctionnel initial. On crée de la sorte une nouvelle logique au sein du discours : la logique de l'absurde.

Quant à l'idéologie de son fantastique, on y a déjà discerné un texte chrétien - ne fût-ce qu'au niveau des épigraphes - mais c'est la préoccupation sociale qui y prédomine. Rares sont les moments de son œuvre où l'élément insolite, voire surnaturel, ne devient pas un tremplin métaphorique pour une critique sociale. Le fantastique, en tant que transfiguration ludique de la réalité, est rare dans ses contes, et la possibilité de connotation sociale enrichit le signe narratif, permettant qu'il soit projeté au-delà du phénomène purement fictionnel.

La bureaucratie, par exemple, en tant que système formel répétitif, conducteur de l'absurde par l'évidement du signifié, est l'objet de quelques contes de Murilo Rubião. La critique de la bureaucratie apparaît de façon explicite dans *O Ex-Mágico da taberna minhota (O Ex-Mágico)* : « *Je n'étais plus en mesure de déterminer quelle était la forme de suicide qui me convenait le mieux, lente ou rapide. C'est pourquoi, je devins employé dans un Secrétariat d'Etat* », affirme l'Ex-Mage. L'ironie prend des dimensions tragiques, car l'entrée dans la bureaucratie annihile son pouvoir créatif.

Ce fantastique ne se borne pas à la critique d'un système social ; l'auteur voit aussi l'homme dans son individualité, ce qui ajoute une portée existentialiste au message de son œuvre. En effet, salles à manger,

immeubles, trains, etc., ne sont que des métaphores architecturales de la structure sociale dans laquelle l'individu est condamné à rester.

Incommunicabilité et solitude sont deux constantes de l'univers *murilien*.

Nous voyons donc combien l'élément fantastique chez Murilo Rubião dilue les relations traditionnelles entre le texte et le récepteur, instaurées par la classique narration de suspense, intégrant le lecteur au sein d'un univers basé sur un absurde vraisemblable. C'est cette absence de perplexité en présence du fait surnaturel qui fait que les récits de Rubião sont modernes, l'associant, dans la lignée de Kafka, à une constellation d'écrivains latino-américains : Jorge Luis Borges, Julio Cortázar, Juan Rulfo, Gabriel Garcia Márquez, pour ne citer que les plus connus. Cette quotidienneté du fantastique permet au lecteur de prendre du recul par rapport au texte et d'adopter, par conséquent, une attitude critique. C'est un processus analogue au « *Verfremdung brechtien* » qui, en diminuant l'identification du spectateur à l'œuvre, augmente sa capacité analytico-critique. Ce n'est pas par hasard que des contes comme *La Métamorphose* de Kafka, *L'Aiguilleur* (12) de Juan-José Arreola ou *A cidade* de Murilo Rubião, ainsi qu'une œuvre consacrée, comme *Cent ans de solitude* de Garcia Márquez, masquent des critiques sociales aiguës et, dès lors, sont des échantillons représentatifs du fantastique dans la société moderne. Insistons sur le fait que, malgré les apparences, ils n'ont pas eu connaissance de l'œuvre de Kafka et que si Rubião

présente les premiers symptômes d'une contagion post-borgésienne, leur œuvre est injustement méconnue alors que fort originale. Par leur plume, la littérature latino-américaine rend à son aînée européenne l'encre que cette dernière avait prêtée il y a près d'un siècle (13).

Bernard GOORDEN

Notes :

(1) Baronian, Jean-Baptiste ; *Un nouveau fantastique. Esquisses sur les métamorphoses d'un genre littéraire*; Lausanne ; L'Age d'Homme ; 1977, 104 pages.

(2) Todorov, Tzvetan ; *Introduction à la littérature fantastique* ; Paris ; Seuil ; 1970, page 174.

(3) Dehennin, Elsa ; "Réalisme magique versus fantastique moderne. D'abord une question de terminologie", dans *Les Langues néo-latines* ; Paris ; N° 236, 1^{er} trimestre 1981 (75^{ème} année), pages 67-82.

(4) Titre d'un article d'Hubert Juin, paru dans le *Magazine littéraire* (N°151-152 de septembre 1979, pages 42 à 44), s'inspirant de notre article « *La conspiration du silence fantastique. Le fantastique d'Amérique latine* », publié par le Ministère de la Culture française (Bruxelles, *cahier JEB* 3/78; octobre 1978 ; pages 85 à 106) et repris dans notre anthologie *Amérique Latine fantastique* (Bruxelles ; Editions Recto-Verso, 1979, pages 1 à 23). (*Ides ... et autres* N°21) (C.D.E.) (à télécharger sur le site www.idesetautres.be, dans la rubrique « Archives IEA » : IEA21)

(5) *Obras completas de Pablo Palacio* ; Quito ; Casa de la Cultura Ecuatoriana ; 1964, page 1.

(6) Après, entre autres : l'Uruguayen Horacio Quiroga (quelque 170 contes, entre 1898 et 1937) - *Contes d'amour et de mort* ; *Ides ... et autres* N°38-39 ; à télécharger sur le site www.idesetautres.be, dans la rubrique « Archives IEA » : **IEA3839** - ; le Guatémaltèque Rafael Arévalo Martínez et le Vénézuélien Julio Garmendia. Pour plus d'informations, voyez l'essai de Anne Wets : *Les origines du réalisme magique dans la littérature ibéro-américaine* ; Bruxelles ; Editions Recto-Verso ; 1981, 256 pages. (*Ides et autres* N°34-35)

(7) « *J. E.* », préface écrite à l'Ile noire, en août 1970, pour une réédition de *Diez*.

(8) EMAR, Juan ; « *El vicio del alcohol* », récit paru dans l'anthologie *Amérique latine fantastique*, op. cit.

(9) EMAR, Juan ; « *L'oiseau vert* », paru dans (*Ides ... et autres*, « *hors commerce* » N°37) (à télécharger sur le site www.idesetautres.be, dans la rubrique « Archives IEA » : **IEAhc37**)

(10) Schwartz, Jorge ; « *Ficción e ideología : la narrativa fantástica de Murilo Rubião* », dans *Revista Iberoamericana* ; Pittsburgh ; enero-junio 1977, N° 98-99, page 235.

(11) Borges, Jorge Luis ; *Ficciones* ; Madrid ; Alianza Editorial ; 1978, page 15.

(12) Texte paru dans *Histoires de trains fantastiques* (Paris ; Librairie des Champs-Élysées ; 1980) ainsi que dans *Amérique latine fantastique* (op. cit.)

(13) De l'ambitieux projet de *Bibliographie du fantastique et du réalisme magique dans la littérature latino-américaine, à travers leurs principaux représentants* (*Ides...et autres* N°79 et N°80), n'ont finalement été publiés que 2 (deux) volumes en 1982, faute de souscripteurs.

Nota bene : cet article a fait précédemment l'objet d'une publication au sein de l'ouvrage *Le fantastique d'aujourd'hui* ; Bruxelles ; Centre International du Fantastique ; 1982, pages 116-125 (**C.D.E.**)

Copyright, 1982 et 2009, Bernard GOORDEN.