



2012-n°1

Patricia Eichel-Lojkine. *Lire le récit bref. Problématiques*

« De la double lecture à la pratique du décalage dans *La Vida Imposible* d'Eduardo Berti »

Emilie Delafosse (Université Stendhal-Grenoble 3, ILCEA-CERHIUS)



Cette œuvre est mise à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International

Né en 1964 à Buenos Aires, Eduardo Berti est l'un des plus remarquables écrivains de la nouvelle génération littéraire argentine. Reconnu par les lecteurs tant dans son pays d'origine qu'en Espagne, c'est aussi l'un des auteurs les plus traduits, notamment en France. Fort diverse, son œuvre narrative compte quatre romans, un recueil de nouvelles, et un recueil de textes très courts et ingénieux : *La vida imposible* (Emécé, 2002)¹, collection d'une centaine d'histoires toutes plus insolites les unes que les autres.

Cet ouvrage se situe au carrefour entre tradition et résurgence de l'écriture du « bref ». Si le récit bref a, sur le continent latino-américain, ses maîtres – comme Jorge Luis Borges, s'il ne fallait en citer qu'un – cette forme narrative jouit depuis une quinzaine d'années, en Espagne aussi bien qu'en Amérique latine, d'une vogue indéniable, signalée par d'abondantes publications. Cet engouement concerne en particulier le récit hyperbref, comme en témoignent la multiplication des revues qui y sont consacrées, la parution récente de nombreuses anthologies, et l'organisation fréquente d'ateliers d'écriture et concours de micro-fiction. En publiant une collection de miniatures, Berti participe donc à la consolidation d'un genre à la fois ancien et à la mode.

Son choix du recueil comme support invite à s'interroger sur la lecture de *La vida imposible*, livre à part entière. L'ouvrage est marqué à la fois par une forte fragmentation et par l'existence d'un dispositif unifiant. Cette dualité, cette tension spécifique à la forme brève interroge. Comment lire *La vida imposible* ? D'une certaine manière, la question se pose au sens propre – lit-on *un* texte, un *ensemble* de textes ou une *suite* de textes séparés ? – mais également au sens figuré : se demander comment lire l'ouvrage, c'est aussi réfléchir au rapport des textes au réel. Autrement dit, il s'agit indirectement de chercher à savoir comment l'auteur lit – déchiffre, interprète, transforme – le réel, sachant qu'une autre particularité du recueil est l'étrangeté qui se dégage à sa lecture.

Pour répondre à ce questionnement, j'envisagerai d'abord les textes de Berti comme des unités autonomes, à aborder séparément. À la faveur d'un changement d'échelle, je les examinerai ensuite en tant que parties d'un tout signifiant. Je m'interrogerai enfin sur la propension du récit hyperbref bertien à un rapport au réel particulier, à travers ce que j'identifierai comme une pratique du décalage généralisé.

1 L'ouvrage a été traduit en français par J.-M. SAINT-LU (*La Vie impossible*, Paris, Actes Sud, 2003).

I. Des textes très brefs, à lire en discontinu

Dans un premier temps, je m'attache à considérer « l'entité abstraite » qu'est « le texte artificiellement isolé² ». Dire d'un texte qu'il est bref, c'est se référer à une caractéristique relative et subjective. Pour cette raison, M. Moner voit la brièveté comme un « critère non suffisant et par ailleurs aléatoire, dont on sait qu'il perd de son opérativité dès lors que l'on se porte [...] aux frontières du genre³ ». Or, toujours d'après M. Moner, « l'existence même d'une frange d'incertitude n'en renvoie pas moins [...] à des repères dimensionnels, qui tiennent lieu de norme implicite⁴ ». Admettons qu'une telle norme existe, et qu'elle se définisse en nombre de pages, voire de mots. Dans le cas de *La vida imposible*, il suffit de feuilleter l'ouvrage pour observer que l'ensemble des 102 textes séparés par des blancs court sur 124 pages. Si globalement, donc, la brièveté est de règle, c'est à des degrés différents : le recueil regroupe des pièces dont la longueur varie de moins de deux lignes à plus de deux pages, soit, titres inclus, de quinze à 612 mots. Au-delà de cette diversité formelle, les textes ont en commun la volonté de « faire bref » qui préside à leur écriture. Ils ne sont le produit d'aucune « contraction » d'écrits préexistants, pas plus qu'ils ne feront l'objet d'une amplification ultérieure. La miniature, c'est leur format initial et définitif. Or si Berti lui-même revendique la brièveté comme trait fondamental des pièces du recueil⁵, celle-ci n'est pas seulement visible dans l'occupation de l'espace textuel, car faire bref, c'est aussi donner au texte une construction spécifique.

Plus que dimensionnelle, la brièveté est peut-être avant tout structurelle. À l'échelle de la phrase, elle se manifeste à travers la concision expressive, et ce, dès les titres des miniatures. Les constructions substantives sont majoritaires, et onze titres ne comportent qu'un seul mot – « Laringe » (« Larynx ») ou « Trampa » (« Tricherie »), par exemple. Si l'auteur donne l'impression de ne nommer que le strict nécessaire, la simplicité n'est qu'apparente. Derrière leur laconisme, ces titres cachent presque toujours quelque chose, et gagnent à être relus après coup. Je songe à la micro-fiction « El balcón » (« Le balcon »), dans laquelle l'objet éponyme, *a priori* banal, se révèle curieusement mortifère – comme dans la nouvelle de Felisberto Hernández⁶ à laquelle Berti rend ici hommage.

Dans le corps des textes, la concision passe souvent par l'utilisation d'un style de type journalistique conjuguant vivacité, précision et lisibilité. Les exemples abondent, et plusieurs récits – « El jardín cercado » (« Le jardin clos ») et « Propia moral » (« Morale personnelle ») notamment – ressemblent à des textes informatifs. D'autres miniatures associent concision et

² THOMINE-BICHARD M.-C., CADINOT S., « Le récit bref », in Mortier D. (dir.), *Les Grands genres littéraires*, Paris, Honoré Champion, 2001, p. 110.

³ MONER M., « Introduction », *Tigre 5. La Nouvelle (II)*, Grenoble, février 1990, p. 8.

⁴ Ibid.

⁵ Voir BERTI E., « La mentira vestida de verdad », entretien avec V. Abdala, *Página/12*, 11/07/2002.

⁶ « El balcón », incluse dans *Nadie encendía las lámparas* (1945).

rythme narratif rapide, comme « Tiro en la nuca » (« Balle dans la nuque ») ou « Resucitado con las flores » (« Ressuscité grâce aux fleurs »). Enfin, à chaque début de paragraphe, deux « micro-inventaires » portent à l'extrême la concision expressive. Composés de phrases dépourvues de verbes principaux, organisés selon une structure accumulative à l'origine d'un effet-liste, « Cinco hombres » (« Cinq hommes ») et « Cuatro monstruos » (« Quatre monstres ») rappellent les « germes » de nouvelles de Nathaniel Hawthorne, ces récits *a minima* recueillis dans les *Carnets américains* de l'écrivain.

La raréfaction des composantes narratives est, à l'échelle du texte, une autre condition de la brièveté. Berti élabore les récits de *La vida imposible* à partir de données minimales, d'où l'absence d'approfondissement dans la construction des personnages. Ceux-ci, en règle générale, sont soit anonymes, soit désignés par des initiales. Le plus souvent, leur nationalité, leurs relations, leur métier ou leurs activités les définissent. Les descriptions réunissent rarement plus de deux caractéristiques, comme si quelques traits suffisaient à l'esquisse de la majorité des personnages.

Quant à l'espace référentiel, dans la plupart des cas, il est tout juste ébauché, car il constitue seulement le cadre de l'intrigue. Au cours d'un entretien, l'auteur admet qu'étant donné la grande variété des lieux évoqués, tous ne sont pas individuellement significatifs. En situant ses histoires de Madrid à Munich, de Hawaï à Monte-Carlo, comme s'il cherchait à parodier une velléité journalistique, Berti semble plutôt suggérer que le recueil, parce qu'il se compose de tous ces textes, « embrasse » le monde entier⁷.

Le traitement du temps, enfin, rappelle la « temporalité unifiée⁸ » qui, selon D. Grojnowski, caractérise la nouvelle. Si les références temporelles précises sont peu nombreuses dans les miniatures de *La vida imposible*, beaucoup d'expressions y signalent la succession des étapes du récit. Je pense surtout aux textes qui condensent des vies presque entières en quelques centaines de mots, comme « El proyecto de una vida » (« Le projet d'une vie ») ou « Cómo obtener un apellido » (« Comment obtenir un nom »). Assez logiquement, les sommaires et les ellipses sont des mouvements narratifs très fréquents, dont la présence produit un effet de resserrement chronologique particulièrement net.

Mais que reste-t-il donc au récit bref, si ces composantes narratives ne peuvent s'y déployer ? Il lui reste la trame, primordiale. Dans la plupart des miniatures, on identifie le schéma quinaire décrit par J.-M. Adam⁹ et, en général, Berti « cristallise l'action autour d'un seul

⁷ Voir « Encuentro parisiense con Eduardo Berti », entretien avec Delafosse É., *La pratique des genres dans l'œuvre narrative d'Eduardo Berti*, thèse en Études hispaniques et hispano-américaines, Grenoble, 2009, annexe I, p. 821.

⁸ GROJNOWSKI D., *Lire la nouvelle*, Paris, Nathan Université, 2000, p. 86.

⁹ Voir ADAM J.-M., *Les Textes : types et prototypes*, Paris, Nathan Université, 1992.

incident¹⁰ ». Ainsi, le « caractère circonscrit de l'argument¹¹ » est parfois mis en relief par l'utilisation d'un article défini singulier dès le titre : « La última mujer » (« La dernière femme »), « El traductor apresurado » (« Le traducteur pressé »), etc.

Parallèlement, certains mécanismes créent une tension singulière, liée à la concentration propre aux textes. Examiner les récits à partir de leurs « points stratégiques » permet de mieux comprendre ce fonctionnement. Pour D. Grojnowski, le titre de la nouvelle a cette particularité de « précéder une lecture qui le reprend en compte dès qu'elle est terminée », d'être en somme « pleinement "textuel" du fait que sa signification ne cesse de se renouveler¹² ». Le lecteur des miniatures de *La vida imposible* fait forcément retour à leurs titres respectifs, qui ne sont jamais loin. Chez Berti, la forme hyperbrève est donc tendue par ce va-et-vient, souvent soutenu par des occurrences complètes ou partielles des titres dans le corps des textes.

Autre point de tension maximale, l'*incipit*, dont la vivacité est liée à la rareté, et même à l'absence d'indices spatiotemporels. Plusieurs miniatures du recueil débutent *in medias res*, par une phrase qui semble renvoyer à une séquence antérieure, comme si quelque chose avait déjà commencé *avant* les premiers mots. Mais si l'*incipit* est une véritable plongée dans le texte, la fin reste le point de mire du récit. Dans *La vida imposible*, l'alternance des fins ouvertes et fermées se combine avec l'achèvement de certaines miniatures sur une chute, dramatique ou linguistique, voire sur une pointe. Par exemple, à la fin de « El traductor apresurado », l'humour s'impose grâce à la brièveté : « No se apresure tanto la próxima vez. Es innecesario y se nota¹³ », conseille l'éditeur au traducteur à qui il a commandé une traduction française du *Vathek* de William Beckford, sans savoir que l'original a été écrit en français – sans savoir, donc, que le traducteur tente de faire passer l'original pour sa propre traduction. Mais Berti joue à faire varier les procédés, et c'est parfois la force d'une révélation finale qui compense sa longueur relative. Certaines fins sont foudroyantes, tout en se déployant, comme dans « El árbol personal » (« L'arbre personnel »), que je citerai plus loin. J'identifie aussi une sorte de « coup d'écriture¹⁴ » à la fin de « La repetición » (« La répétition »), lorsque le narrateur suggère que les lignes qu'on vient de lire pourraient n'être que la première version d'un texte à venir ou, à l'inverse, la copie d'un texte déjà écrit. De ces exemples, il ressort que si la brièveté d'un récit est dans sa fin, c'est probablement moins parce que celle-ci prétend mettre un terme à la lecture que parce qu'elle renvoie le lecteur au début du texte, en lui donnant envie de le lire à nouveau.

La nécessité de la relecture est sans doute à relier au double mouvement qui caractérise

¹⁰ Je reprends les termes de Godenne R. à propos des récits courts de Mérimée (La Nouvelle, Paris, Honoré Champion, 1995, p. 73).

¹¹ Ibid.

¹² GROJNOWSKI D., op. cit., p. 131.

¹³ BERTI E., *La vida imposible*, Barcelone, Emecé, 2002, p. 14. « Ne vous pressez pas tant la prochaine fois. Ce n'est pas nécessaire et cela se sent » (La Vie impossible, p. 20).

¹⁴ RICARDOU J., *Nouveaux problèmes du roman*, Paris, Seuil, 1978, p. 33.

tout récit hyperbref, tirailé entre concentration et ouverture. Dans un texte court, tout signifie. Cette densité s'allie à une tendance à l'ellipse et à la suggestion, qui invite le lecteur à combler les vides du texte. Je songe à « Otro dinosaurio » (« Un autre dinosaure »), réécriture du célèbre micro-récit d'Augusto Monterroso. « Cuando el dinosaurio despertó, los dioses todavía estaban allí, inventando a la carrera el resto del mundo¹⁵ », écrit Berti. Sa miniature suggère un avant et un après, tout en renvoyant à un texte fondateur du genre du récit hyperbref. La combinaison entre concentration et ouverture génère donc une lecture active et inquiète, dont l'inconfort est loin d'être incompatible avec l'envie de relire.

Ainsi, les miniatures de *La vida imposible* partagent des traits structurels qui fondent leur brièveté. Pour autant, au plan générique, elles restent assez difficiles à définir.

De fait, les textes entretiennent des affinités génériques et formelles diverses. Certaines miniatures héritent de la tradition de l'écriture de ce que A. Jolles appelle le « cas », quand d'autres se rapprochent de l'anecdote, avec des narrateurs personnels qui rapportent des événements vécus par des proches, des connaissances. Plusieurs textes tendent vers la fable, l'histoire drôle, l'aphorisme, la *greguería* ou encore l'essai. Les différents pactes de lecture à l'œuvre ici configurent une variété typique de la fiction hyperbrève en général. Cette diversité, d'ailleurs, m'incite à parler de *micro-fictions* plutôt que de *micro-récits*, car la narrativité n'est pas forcément la caractéristique première de ces miniatures.

Berti s'inspire donc de formes brèves « modèles », mais ne cesse de les manipuler. Mobiles, « frontaliers », ses textes se fauillent entre les catégories et semblent esquiver toute détermination définitive. Pourtant, tous font partie du même livre. C'est peut-être justement cette communauté de support qui donne aux miniatures, si formellement et génériquement diverses soient-elles, leur identité générique. Autrement dit, il semble bien que leur coexistence dans le recueil inscrive les textes dans un genre précisément caractérisé par une certaine transgénéricité.

II. La mise en recueil, pour une lecture suivie

À ce stade de la réflexion, c'est l'« unité pragmatique », la « pluralité des textes donnés à lire¹⁶ » que je m'apprête à envisager. Marquées d'emblée par la « polytextualité¹⁷ », les miniatures de Berti n'ont connu aucune publication isolée avant d'être réunies en livre. La mise en recueil est donc l'une de leurs spécificités. Selon M. Lafon, elle a pour conséquence « l'instauration d'un

¹⁵ BERTI E., *La vida imposible*, op. cit., p. 125. Ma traduction : « Quand le dinosaure se réveilla, les dieux étaient encore là, en train d'inventer à la va-vite le reste du monde ».

¹⁶ THOMINE-BICHARD M.-C., Cadinot S., art. cit., p. 110.

¹⁷ MONFORT B., « La nouvelle et son mode de publication. Le cas américain », *Poétique*, n° 90, avril 1992, p. 157 : « La nouvelle est un texte parmi d'autres dans une unité de publication soumise au régime de la polytextualité », tandis que le roman se publie en « régime "monotextuel" ».

précis intertexte, à la fois minimal et obligatoire¹⁸ ». Dans le cas de *La vida imposible*, je parlerai aussi d'*intratexte*¹⁹, au sens où chaque pièce textuelle communique avec les autres fragments du recueil, grâce aux différents facteurs qui font de la *contiguïté* des textes une *continuité*.

J'évoquerai d'abord le rôle du paratexte qui, par sa matérialité, « constitue en livre²⁰ » les micro-fictions de Berti. Réactivation d'une expression stéréotypée – « hacerte [a alguien] la vida imposible » (« rendre [à quelqu'un] la vie impossible ») – le titre général se fait clé d'interprétation de l'ouvrage. Il renvoie à la multitude de faits insolites et de cas impossibles rapportés, comme l'histoire du prêtre de « Un pecador » (« Un pécheur »), qui reproduit les péchés que ses ouailles lui confessent, ou celle des femmes de « Maternidad » (« Maternité »), qui donnent le jour à des animaux. Le titre du recueil annonce aussi les innombrables livres, films, tableaux, mélodies, souvent irréalisables et toujours inexistantes, décrits dans les miniatures. Je pense notamment à la réécriture de *Madame Bovary* à partir de tous les mots du roman de Flaubert, ordonnés autrement (« Bovary »).

Située en fin d'ouvrage, la table des matières inventorie les éléments qui composent le recueil. Ambivalente, elle dit à la fois la multiplicité et l'unité de celui-ci, et sa position invite à la relecture. Un autre facteur de cohésion est l'illustration de couverture, élément-clé de la réalisation matérielle du livre. Entre les éditions espagnole et française, je repère un jeu de variation autour du motif de « la tête en bas ». En couverture de la première,



sur un fond gris se détache la photo en noir et blanc d'un homme en équilibre sur le bout de l'index. L'image de cet exploit renvoie au titre du recueil, ainsi qu'au motif récurrent de l'inversion, sur lequel je reviendrai. En comparaison, l'édition française

¹⁸ LAFON M., « Introduction », Tigre 4. La Nouvelle (I), Grenoble, mai 1988, p. 8.

¹⁹ Dans *Des textes à l'œuvre. La lecture du recueil de nouvelles* (Québec, Nota Bene, 2000), Audet R. définit l'intratextualité comme l'ensemble des relations internes qui peuvent être établies au sein d'un même ouvrage.

²⁰ LAFON M., « Pour une poétique de la forme brève », Cahiers du CRICCAL, n° 18, Formes brèves de l'expression culturelle en Amérique latine de 1850 à nos jours, Presses de La Sorbonne Nouvelle, 1997, p. 15.

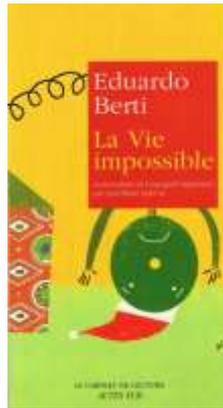


Figure 1 La Vie impossible, Eduardo Berti © Actes Sud, 2003

arbore une sorte d'interprétation naïve de l'illustration initiale. Un dessin en couleurs y représente un personnage un peu triste, qui se retrouve la tête en bas après avoir jailli d'une boîte à ressort. La figure de l'inversion est à nouveau exploitée, mais malgré les couleurs vives, l'ensemble me paraît moins ludique, donc peut-être moins efficace pour évoquer le recueil.

Une fois le seuil du livre franchi, la cohérence de l'ensemble des miniatures est renforcée par des liens de texte à texte, aux plans formel et thématique. Je ne m'attarderai pas sur l'unité formelle du recueil, déjà traitée plus haut. L'unité thématique, quant à elle, repose sur une série de thèmes et motifs qui traversent l'ouvrage. Les jeux de miroirs, d'abord, se multiplient à mesure que s'accumulent les figures du double – l'être humain identique, l'homonyme, la reproduction de l'œuvre, la copie de l'objet, ou tout autre duplication de la réalité. Motif transversal dans le recueil, l'inversion est tour à tour celle du texte de référence et de sa traduction, celle du cycle vital d'un insecte inconnu, celle des mains d'un pianiste, celle des lois de la reproduction et de l'hérédité, celle du Bien et du Mal, etc. Les cas se succèdent et se font écho de manière à configurer une sorte d'étrange réalité symétrique. Le thème de la création artistique (lié au motif de la variation), la littérature, et le motif du commentaire d'œuvres d'art imaginaires constituent les principales autres récurrences au sein de l'ouvrage.

La convergence entre cohésion thématique et formelle invite à rechercher une forme de composition secrète susceptible de structurer le recueil. À l'intérieur du livre, l'enchaînement des miniatures fait-il sens ? Même s'il ne s'agit pas d'une intention de l'auteur, par un effet de lecture, les textes qui ouvrent et ferment un recueil revêtent forcément une importance particulière. Ainsi, la première micro-fiction de *La vida imposible* est le récit préféré de Berti. « Doble vida » (« Double vie ») place l'ensemble du livre sous le signe de la duplicité, et semble rayonner jusqu'au plus long et dernier texte du recueil, « El proyecto de una vida ». La reprise du mot « vida » renforce certaines connexions thématiques entre les deux textes, tandis que le récit de clôture reprend quelques éléments présents dans d'autres miniatures.

Si elles encadrent l'ouvrage, ces deux micro-fictions n'en annulent pas la fragmentation, qui procure au lecteur une certaine liberté de lecture : « en rompant avec la linéarité du discours continu, l'auteur d'un livre discontinu offre du même coup au lecteur la possibilité d'inventer et de multiplier ses parcours de lecture », écrit B. Roukhomovsky²¹. Or, d'après Berti, la disposition des textes n'obéit qu'à un seul critère : la variété, dans un souci de surprendre et de divertir le lecteur²². D'ailleurs, les nombreux échos entre les miniatures – à travers leur titre, leur forme, ou les histoires qu'elles racontent – ne suivent pas forcément l'ordre d'apparition des récits.

Malgré tout, entre les premiers et les derniers textes du recueil, certaines progressions se dessinent. Je pense surtout à la concentration de miniatures axées sur le thème du livre et de la littérature dans le dernier tiers de l'ouvrage, ainsi qu'à une présence marquée du thème de la filiation vers la fin du recueil. Plus ponctuellement, il y a aussi ces connexions formelles et thématiques entre quatre textes qui rappellent *Le Décaméron* de Boccace. Bien que « *Cómo obtener un apellido* » (« Comment obtenir un nom »), « *Porque sí* » (« Parce que »), « *Una escuela perpetua* » (« Une école perpétuelle ») et « *Estaremos perdidos* » (« Nous serons fichus ») soient séparés les uns des autres, l'ordre dans lequel ils apparaissent fait sens, d'où un effet de série particulier.

Si Berti donne l'impression de brouiller les pistes, des évolutions se font jour, des séries se forment et compensent l'apparente interchangeabilité des pièces du recueil. Borné par deux textes structurants, celui-ci présente une forme d'organisation propre et gagne en unité. Associés les uns aux autres, les textes en réunion forment une totalité signifiante qui atténue la nécessaire discontinuité du livre. L'auteur ne se contente apparemment pas de collecter les textes courts, il les conjugue pour *composer* un tout. Et même si tous les croisements et récurrences signalés ici n'ont pas été prévus par Berti, certains d'entre eux ne peuvent être fortuits.

Chez le lecteur de *La vida imposible*, l'expérience de cet « effet recueil²³ » naît d'un second niveau de lecture : la lecture cohésive, surplombante, qui intègre les miniatures à un ensemble cohérent, et qui complète la première lecture « isolante », dispersive, qui envisage des textes autonomes. Ainsi, l'unité de l'assemblage n'est pas donnée mais à construire, car celui-ci est d'abord auctorial (voire éditorial), avant de devenir un enjeu lectoral. Si le recueil permet une lecture plus libre que celle d'un roman linéaire, il suscite aussi une lecture participative, exigeant un effort accru du lecteur. Un lecteur en équilibre instable, en quelque sorte, entre deux façons de lire. En soi, la double lecture équivaut déjà à un *décalage*, au sens où le lecteur a sans cesse à déplacer son « angle » de lecture. D'une certaine façon, donc, l'opération réalisée au plan de la lecture trouve un écho au niveau du rapport des textes au réel.

²¹ ROUKHOMOVSKY B., *Lire les formes brèves*, Paris, Nathan, 2001, p. 7.

²² Voir « Encuentro parisiense con Eduardo Berti », entretien cité, p. 812-813.

²³ THÉRENTY M.-È., « Le recueil contre la revue », *Recherches & Travaux*, n° 70, 2007.

III. La pratique du décalage ou le regard « étrangeant »

Aborder la question du rapport au réel chez Berti revient à examiner la pratique du décalage qu'il met en œuvre, un décalage vecteur toujours de sens nouveaux, en ce qu'il fait obliquer le sens donné ou connu des choses. Avec les miniatures de *La vida imposible*, l'auteur rend hommage à la tradition du fantastique dans le Río de la Plata – un genre fondé par Macedonio Fernández, Felisberto Hernández et Silvina Ocampo, entre autres – tout en se démarquant de cet héritage. Ainsi, l'ensemble des textes du recueil façonne une autre réalité, « étrangement inquiétante », pour paraphraser le concept freudien d'*Unheimliche*²⁴.

Avant tout, un rapide inventaire des thèmes et motifs du fantastique bertien confirme une constante mise en question de la norme. Illustration d'une rupture du principe de l'identité, les doubles, innombrables et protéiformes, se mêlent aux multiples cas de distorsion temporelle et de confusion entre rêve et réalité, aux « monstres », aux divers prodiges et habiletés extraordinaires, ainsi qu'à toute une série de surprenantes coïncidences.

Or, et c'est sans doute l'une des particularités du fantastique tel que le pratique Berti, le ton de ces histoires insolites est systématiquement décalé. Des narrateurs personnels curieusement neutres, rapportant des anecdotes incroyables comme si de rien n'était, alternent avec un usage parodique du style journalistique, à travers l'utilisation de la forme du fait divers comme support et mise en scène de situations étonnantes. Ironie et humour sombre – sinon noir – ne sont pas en reste, et le mélange des tons renforce l'état d'« inquiétante étrangeté ». Enfin, lorsque les narrateurs emploient le vocabulaire de l'étrange, ce n'est pas forcément pour nommer ce qui, d'après la logique ordinaire, l'est le plus. Ainsi, à la fin de « *Una voz distinta* » (« Une voix différente »), le verbe *asombrar* (étonner) semble avoir été déplacé²⁵ : contre toute attente, ce qui frappe le narrateur n'est pas le fait que la protagoniste se réveille chaque matin avec une voix différente, mais bien la cohérence de ses opinions !

Ce nouveau décalage favorise l'émergence d'autres logiques, « étrangement inquiétantes ». La somme des histoires rassemblées dans l'ouvrage dessine un univers régi par un autre ordre, un système où la limite classique entre normalité et anomalie s'est décalée. À plusieurs reprises, la logique est portée à l'extrême au point de basculer dans l'absurde, comme dans « *El árbol personal* », qui fournit un exemple plutôt inquiétant. Il y est question d'une ancienne coutume bolivienne selon laquelle on attribuait un arbre à tout premier-né d'une famille. Si celui-ci venait à mourir, on attachait son corps au tronc de l'arbre préalablement coupé, et on jetait l'ensemble à la rivière. Et inversement... « *Nada volvió más impopular este rito [...] como cierta temporada de sequía que, a finales del siglo xix, trajo consigo una ola de masivos*

²⁴ Voir FREUD S., « L'inquiétante étrangeté », *Essais de psychanalyse appliquée*, Paris, Gallimard, 1933, p. 163-210.

²⁵ BERTI E., *op. cit.*, p. 12.

sacrificios », lit-on à la fin du texte²⁶. À partir de là, plus que de genre fantastique, peut-être faudrait-il parler d'extrañamiento²⁷, comme le fait Berti pour désigner cet autre regard qu'il pose sur la réalité, traitée dans et par la littérature²⁸. C'est probablement ce regard, que je qualifierai d'« étrangeant » – puisqu'il révèle ou fait naître l'« inquiétante étrangeté » des choses – qui fonde la pratique du décalage dans *La vida imposible*.

Je clorai cette étude en m'interrogeant sur la correspondance entre la forme hyperbrève et ce type de fantastique qu'est l'extrañamiento. Plus que de coïncidence, c'est de compatibilité, voire d'adéquation qu'il s'agit. La brièveté est « propice à l'instabilité, à l'inachèvement », et peut « être un facteur de brouillage, d'ambiguïté²⁹ », prévient M. Lafon. Quant au fantastique, d'après J.-P. Gabilliet, il est souvent associé à des expressions telles que « l'entre-deux, le “ni l'un ni l'autre”, la subversion, l'indicible, l'instable, l'hétérogène, l'hybride, la rupture³⁰ ». Ce caractère fluctuant et insaisissable, la forme brève et le fantastique l'ont en commun : en mettant en jeu les limites, ils échappent à toute tentative de définition et ne cessent de se dérober. L'affinité est peut-être alors encore plus grande entre fantastique et hyperbrièveté. En un sens, plus un texte est bref, plus il semble déconnecté de tout, et plus cette rupture facilite toutes sortes de dépaysements, de pièges, d'artifices propices au fantastique. Dans *La vida imposible*, la plasticité générique des micro-fictions et l'ambiguïté permise par les silences des textes peuvent ainsi constituer un terrain de prédilection pour un fantastique capable de se glisser à travers les brèches des formes hyperbrèves.

Lire le récit bref, tel est le thème de nos travaux. En guise de conclusion, je soulignerai qu'à ce sujet, semble-t-il, l'exemple de *La vida imposible* a beaucoup à nous apprendre. Il nous enseigne d'abord que le recueil de récits hyperbrefs, fait de pièces autonomes partageant le même support, exige une double lecture. Lisible en discontinu, l'ouvrage de Berti est « à consommer avec modération », en quelque sorte, comme si chaque miniature était une dose infime – et addictive – de texte ouvrant sur un univers de fiction. Objet d'une lecture suivie, plus distanciée, peut-être, le recueil laisse voir la cohésion poétique et signifiante que l'auteur obtient en agencant les différents matériaux du livre. Sans doute revient-il à chaque lecteur de choisir de pratiquer deux lectures simultanées, successives, ou décalées. Ainsi, *La vida imposible* rappelle également à quel point l'impression d'une lecture facilitée par la brièveté est trompeuse.

L'ouvrage nous apprend aussi à relativiser l'opposition « long/bref », dans la mesure où la mise en recueil est une façon pour l'auteur de compenser la sobriété de la formulation verbale,

²⁶ Ibid., p. 45. « Rien ne rendit ce rite plus impopulaire [...] que certaine période de sécheresse qui, à la fin du XIX^e siècle, entraîna une vague massive de sacrifices » (*La Vie impossible*, p. 59).

²⁷ Sans équivalent exact en français, le terme est formé à partir du verbe *extrañar* (étonner).

²⁸ Voir « Encuentro parisiense con Eduardo Berti », entretien cité, p. 818-819.

²⁹ LAFON M., art. cit., p. 15-16.

³⁰ GABILLIET J.-P., « Fantastique bande dessinée », *Otrante. Art et littérature fantastique*, n° 13, *Fantastique et Bande dessinée*, Kimé, avril 2003, p. 7.

et un moyen pour les textes de prendre une revanche sur leur format réduit. La vida imposible se fait donc recueil composite, au sens où il est capable de transmettre l'effet de longueur au-delà du « bref ». Enfin, l'ouvrage nous confronte à ce rapport au réel particulier que construit Berti à travers une pratique de l'écart généralisé, du décalage systématique. La forme narrative hyperbrève s'avère spécialement propice à cette curieuse construction, produit du regard « étrangeant » que l'auteur porte sur le réel.

Au plan de la réception, l'ensemble de ces apprentissages représente donc une expérience de lecture très riche, peut-être aussi riche que l'écriture même des textes. À propos de *La vida imposible*, Berti déclarait notamment : « No sé si voy a escribir otro libro así. En cualquier caso, la experiencia ha resultado inolvidable. Y espero que los lectores que se acerquen encuentren por lo menos una porción de toda esa dicha³¹. » L'objectif, sans conteste, est atteint.

³¹ BERTI E., « La vida en pocas palabras », *Tres Puntos*, 09/05/2002. Ma traduction : « Je ne sais pas si j'écrirai un autre livre de ce type. En tout cas, l'expérience a été inoubliable. Et j'espère que les lecteurs qui s'approcheront trouveront au moins une part de tout ce bonheur. »

Bibliographie

Textes d'Eduardo BERTI

La vida imposible, Barcelone, Emecé Ed., 2002.

La Vie impossible, Paris, Actes Sud, 2003.

« La vida en pocas palabras », *Tres Puntos*, 09/05/2002. Repris en ligne, disponible sur : <http://www.sololiteratura.com/berti/bertilavidaenpocas.htm> (consulté le 21/07/2010).

Entretiens avec Eduardo Berti

« La mentira vestida de verdad », entretien avec V. Abdala, *Página/12*, 11/07/2002 [en ligne]. Disponible sur : <http://www.pagina12.com.ar/diario/cultura/index-2002-07-11.html> (consulté le 21/07/2010).

« Encuentro parisiense con Eduardo Berti », entretien avec É. Delafosse, *La pratique des genres dans l'œuvre narrative d'Eduardo Berti*, thèse en Études hispaniques et hispano-américaines, Grenoble, 2009, annexe I, p. 811-826.

Textes critiques

ADAM J.-M., *Les Textes : types et prototypes*, Paris, Nathan Université, 1992.

AUDET R., *Des textes à l'œuvre. La lecture du recueil de nouvelles*, Québec, Nota Bene, 2000.

FREUD S., « L'inquiétante étrangeté », *Essais de psychanalyse appliquée*, Paris, Gallimard, 1933, p. 163-210.

GABILLIET J.-P., « Fantastique bande dessinée », *Otrante. Art et littérature fantastique*, n° 13, *Fantastique et Bande dessinée*, Éd. Kimé, avril 2003, p. 5-10.

GODENNE R., *La Nouvelle*, Paris, Honoré Champion, 1995.

GROJNOWSKI D., *Lire la nouvelle*, Paris, Nathan Université, 2000.

JOLLES A., *Formes simples*, Paris, Seuil, 1972.

LAFON M., « Introduction », *Tigre 4. La Nouvelle (I)*, Grenoble, mai 1988, p. 3-13.

—, « Pour une poétique de la forme brève », *Cahiers du CRICCAL*, n° 18, *Formes brèves de l'expression culturelle en Amérique latine de 1850 à nos jours*, Paris, Presses de La Sorbonne Nouvelle, 1997, p. 13-18.

MONER M., « Introduction », *Tigre 5. La Nouvelle (II)*, Grenoble, février 1990, p. 5-15.

MONFORT B., « La nouvelle et son mode de publication. Le cas américain », *Poétique*, n° 90, avril 1992, p. 153-171.

RICARDOU J., *Nouveaux problèmes du roman*, Paris, Éd. du Seuil, 1978.

ROUKHOMOVSKY B., *Lire les formes brèves*, Paris, Nathan, 2001.

THERENTY M.-È., « Le recueil contre la revue », *Recherches & Travaux*, n° 70, 2007 [en ligne]. Disponible sur : <http://recherchestravaux.revues.org/index175.html> (consulté le 21/07/2010).

THOMINE-BICHARD M.-C., CADINOT S., « Le récit bref », in MORTIER D. (dir.), *Les Grands genres littéraires*, Paris, Honoré Champion, 2001, p. 89-120.

Table des illustrations

Illustration 1 : Couverture de *La vida imposible*, Barcelone, Emecé Ed., 2002, format 135 x 215 mm (source : Hulton Archive/FPG).

Illustration 2 : Couverture de BERTI Eduardo. *La Vie impossible*, Paris, Actes Sud, 2003, format 115 x 215 mm.