



**FILO:UBA**  
Facultad de Filosofía y Letras  
Universidad de Buenos Aires

P

# Ecrire au temps de l'image.

## Les enjeux du visuel chez Roberto Arlt.

Autor:

Camenen, Gersende

Tutor:

2009

Tesis presentada con el fin de cumplimentar con los requisitos finales para la obtención del título Doctor de la Universidad de Buenos Aires en Estudios Hispánicos

Posgrado

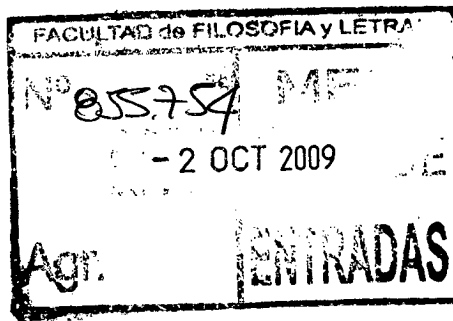


**FILO:UBA**  
Facultad de Filosofía y Letras

FILODIGITAL  
Repositorio Institucional de la Facultad  
de Filosofía y Letras, UBA

Tesis  
13-5-5

UNIVERSITÉ  
**PARIS 8**



Université Paris 8 Vincennes - Saint-Denis  
Ecole doctorale "Pratiques et Théories du sens"  
Convention de cotutelle avec la Universidad de Buenos Aires

# **Ecrire au temps de l'image**

## *Les enjeux du visuel chez Roberto Arlt*

**Gersende Camenen**

UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES  
FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS  
Biblioteca de Bibliotecas

Thèse présentée en vue d'obtenir le grade de  
Docteur en Etudes hispaniques  
soutenue publiquement le 27 novembre 2009

**Membres du jury :**

**Cristina Iglesia**  
**Michel Lafon**

profesora, Universidad de Buenos Aires  
professeur des universités, Université Stendhal-  
Grenoble 3

**Teresa Orecchia-Havas**  
**Julio Premat**

professeur des universités, Université de Caen  
professeur des universités, Université Paris 8

**Adriana Rodríguez Pérsico**  
**Dardo Scavino**

profesora, Universidad de Buenos Aires  
professeur des universités, Université Versailles-  
Saint Quentin

## Table des matières

Introduction générale.....	p.1
<b>Première partie : Entrer en écriture au temps de l'image</b> .....	<b>p.15</b>
Introduction .....	p.17
<b>Chapitre I : <i>El juguete rabioso, Beginnings</i></b> .....	<b>p.23</b>
I Le début d'une écriture. <i>El juguete rabioso</i> : origine ou fiction nécessaire? .....	p.25
1. <i>El juguete rabioso</i> (1926) .....	p.25
2. Image et aventure .....	p.26
3. Image, oralité, originalité .....	p.32
4. Questions de filiation .....	p.43
5. Questions de filiation (bis) : l'épisode de la bibliothèque .....	p.52
II Regard et sexualité .....	p.61
1. L'impossible regard .....	p.63
2. Désir et mélancolie .....	p.72
III Image et dépense .....	p.83
<b>Chapitre II : <i>L'œuvre invisible</i></b> .....	<b>p.91</b>
I Une fiction bibliographique : <i>Las ciencias ocultas</i> <i>en la ciudad de Buenos Aires</i> (1920) .....	p.95
II Ecrire au contact de l'image. Premiers pas dans le journalisme .....	p.107
1. <i>Don Goyo</i> , caricatures et autobiographies .....	p.111
2. <i>Crítica</i> , écrire le crime .....	p.118
De quelques fantômes (conclusion) .....	p.127

Deuxième partie : Ecrire avec l'image, écrire malgré l'image	
Cinéma et roman .....	p.133
Introduction .....	p.135
<i>Chapitre I Eaux-fortes, impressions de cinéma</i>	
<i>Le regard d'un contemporain</i> .....	p.139
I Roberto Arlt, auteur des <i>aguafuertes</i> .....	p.141
II Les <i>Aguafuertes porteñas</i> : un nouveau site pour le regard .....	p.149
1. Un territoire, une pratique : les <i>aguafuertes</i> ou l'anthropologie arltienne .....	p.149
2. Montrer, se montrer. Nom propre et portraits photographiques .....	p.153
3. Face à l'événement politique. Textes et images .....	p.161
III «Roberto Arlt escribe sobre cine» .....	p.173
1. Le cinéma, passion portègne, passion arltienne? .....	p.173
2. Le cinéma, expérience et récit .....	p.185
<i>Chapitre II : Roman et modernité</i> .....	p.205
I Texte et Image. Introduction à une lecture de <i>Los siete locos</i> et de <i>Los lanzallamas</i> .....	p.208
1. Des romans tout en images .....	p.209
2. Culture visuelle et «pensée du roman» arltien .....	p.213
3. La question du réalisme .....	p.218
II Mirages et ruines : le sujet arltien .....	p.227
1. Une physique de la pensée .....	p.229
2. Quand les images ne disent rien .....	p.239
3. Le sujet-écran .....	p.243
III Une esthétique du choc .....	p.261
1. Ecrire au rythme de la modernité .....	p.262
2. Une esthétique du choc, une éthique de l'échec .....	p.266
3. Mélancolie, violence et brutalité .....	p.278



Conclusion .....	p.286
<b>Troisième partie : Ecrire à l'épreuve de l'Autre : théâtre et voyage .....</b>	<b>p.289</b>
Introduction .....	p.291
<b>Chapitre I : Théâtre .....</b>	<b>p.295</b>
I Le passage au théâtre .....	p.299
1. Contexte et antécédents : l'aventure du <i>Teatro del Pueblo</i> et Arlt spectateur de Discépolo .....	p.299
2. La passion de voir .....	p.311
3. Le théâtre, antidote au royaume des ombres .....	p.318
II Un théâtre de la subjectivité .....	p.325
1. La scène, espace onirique .....	p.326
2. Le jeu de rôles .....	p.340
3. Crime et folie. La scène : expérience et révélation .....	p.346
III Facettes d'un théâtre politique .....	p.358
1. Un théâtre de l'homme privé. Arlt, Brecht, <i>El teatro del pueblo</i> .....	p.359
2. Vocation politique du théâtre et esthétique du tableau .....	p.363
3. Rites et fêtes .....	p.368
<b>Chapitre II : Littérature, images et voyages .....</b>	<b>p.373</b>
I Une écriture en voyage. Images nouvelles, imaginaires anciens .....	p.377
1. Le voyage, un nouveau défi pour l'écriture .....	p.377
2. Le voyage en Patagonie. Placer sa voix, poser son regard .....	p.381
3. La Patagonie, antichambre de l'Orient? .....	p.390
II <i>Aguafuertes africanas</i> , entre réel et imaginaire .....	p.394
1. Mille et une images. Clichés, tableaux et photographies .....	p.495
2. Entre le reportage et la rêverie .....	p.406
III <i>El criador de gorilas</i> , l'album exotique .....	p.410
1. Fantasmagories orientales. Orientalisme et fantastique .....	p.412
2. Charms poétiques de l'Orient : spectaculaire et oralité .....	p.416

3. Au fond, des images .....	p.421
Conclusion .....	p.424
Conclusion générale .....	p.427
Bibliographie .....	p.443
Index .....	p.457
Annexes photographiques	
Table des matières	

## Introduction générale

Il est curieux qu'on n'ait pas pensé au trouble (de civilisation) que cet acte nouveau [l'acte photographique] apporte<sup>1</sup>.

Peu d'œuvres excitent le regard du lecteur comme celle de Roberto Arlt. Buenos Aires y est saisie à travers de larges panoramiques où le mouvement de la ville s'inscrit, avec son rythme accéléré et sa monumentalité. A d'autres moments, ce sont des matériaux qui, observés minutieusement, composent la féerie moderne : surfaces aux reflets métalliques, enchevêtrements de poutres et de câbles cohabitant avec les restes d'un âge qui ne se décide pas à disparaître. Un regard s'éloigne, par moments, saisissant de larges morceaux d'espace pour aussitôt se concentrer sur le détail d'un objet, sur la vie presque autonome d'une matière qui étend ses réseaux souterrains sous la surface de la page, striée de diagonales et d'éclats de couleurs stridentes. Cette page se transforme fréquemment en un écran où un chef opérateur expressionniste s'essaierait à des jeux de lumières («La alta claridad de los arcos voltaicos, cayendo sobre los árboles, proyectaba en el firmamento largas manchas temblorosas»<sup>2</sup>) tandis que la géométrie devient le langage choisi par la passion (la rancœur a parfois une étrange forme, «concave»).

Cette esthétique cinématographique, qui se dévoile au fil des pages des grands romans arltiens, semble être le fruit du regard de ces personnages dont l'œil fonctionne comme un objectif, sans cesse occupé à régler la distance qui le sépare de son objet. Le regard des personnages est en effet lui-même modelé selon les termes d'une visualité nouvelle, moderne, technique. Ainsi, Silvio, le héros du premier roman arltien voit le monde à travers une «optique» singulière («como en la óptica fantástica de una fiebre»<sup>3</sup>).

Le texte arltien stimule la rétine au point de se présenter, parfois, comme un texte à voir, plus que comme un texte à lire, comme si l'écrivain se livrait à une étrange opération alchimique. Cette étude partira de ces impressions de lecture, de cette excitation première du regard du lecteur et des différentes manifestations de la visualité dans le texte arltien. 'Lire visuellement' les textes arltiens serait en effet une manière de comprendre l'«option

---

<sup>1</sup>Roland Barthes, *La chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Gallimard, Seuil, Cahiers du cinéma, 1980, p.28.

<sup>2</sup>Roberto Arlt, *El juguete rabioso, Obras*, t.1, Buenos Aires, Losada, 1997, p.63.

<sup>3</sup>*Ibid.*, p.51.

formelle» prise par Arlt<sup>1</sup>, soit une façon de décrire et d'analyser l'écriture arltienne qui est, avant toute chose, une forme de perception de la réalité. Expressionniste (Aira), géométrique (Nitrik), le regard arltien produit une représentation singulière, problématique du monde.

Ces affirmations sont presque une évidence pour l'analyse littéraire : objet artistique, le texte littéraire construit sa représentation du monde, même le plus 'réaliste' des romans fait passer cette représentation par le tamis du langage. Cependant, il n'est peut-être pas inutile de le rappeler dans le cas d'Arlt dont l'œuvre a longtemps été lue comme le reflet fidèle des tensions politiques de son époque ou, au mieux, comme le portrait d'une subjectivité souffrante et aliénée. Produite à un moment où le champ littéraire se partageait entre un réalisme social 'engagé' et une littérature autoréflexive et cosmopolite, l'œuvre arltienne a d'abord été rangée, dans cette bataille d'encriers, du côté de Boedo, contre Florida<sup>2</sup>. Certes le temps où l'on opposait dans un combat quelque peu artificiel des techniciens raffinés à des révoltés brouillons, des cosmopolites à des 'lunfardistes', Borges à Arlt, est révolu et cette division quelque peu pétrifiée de l'histoire littéraire argentine ne semble plus vraiment d'actualité<sup>3</sup>.

Néanmoins la critique arltienne a longtemps été dominée par des lectures héritières de ces divisions et qui prenaient leur point de départ en dehors du texte. Psychologique, sociologique, idéologique, la critique arltienne cherchait dans les textes les traces d'un discours ou d'une prise de position politique explicite, considérant le texte arltien comme une sorte d'exposé romancé d'une idéologie sans, souvent, chercher à démontrer en quoi ce dernier procède de ce qui est le propre du travail d'un écrivain : la perception, le langage, la réflexion sur les propres moyens de son art. Pire, un malentendu persiste dans

---

<sup>1</sup>César Aira, «Arlt», *Paradoxa*, Rosario, Beatriz Viterbo, n°7, 1993.

<sup>2</sup>Si l'œuvre d'Arlt, après la mort de l'auteur passe quelques temps par le purgatoire de l'oubli, la revue *Contorno* réhabilite son œuvre dès les années 50. Et, plus que son œuvre, c'est l'écrivain qui est ainsi peu à peu érigé en figure essentielle de la littérature argentine, dont d'autres se revendiquent pour se situer dans la tradition littéraire. Dans le jeu de la filiation, Arlt est le père d'une littérature «marginale», du kitsch, de la culture populaire, de la subversion et du pastiche.

<sup>3</sup>Il n'est pas rare que Borges et Arlt soient cités par des écrivains argentins contemporains comme les deux 'maîtres' de la littérature nationale. Pensons par exemple à Ricardo Piglia ou à César Aira. Dans un entretien, ce dernier explique cette double influence : «Arlt es para mí un grande. Bueno, habría que decir uno de los dos grandes : el otro, claro, es Borges. Tan distintos y tan parecidos, ¿no? [...] Mi literatura viene de esa línea intelectual, borgeana, pero con vigorosos afluentes arltianos. De Arlt he tomado el expresionismo, esa cosa que a Borges le horrorizaría. [...]» Cf. Carlos Alfieri, «El mejor Cortázar es un mal Borges» (entretien avec César Aira), Buenos Aires, *Clarín*, 9 octobre 2004.

la réception courante de son œuvre et autorise ce type de lectures. Arlt, on le sait, écrirait mal et cette 'naïveté', ce caractère 'brut' et non poli par le travail seraient la marque d'une forme d'authenticité, éthiquement supérieure aux 'mensonges' de la belle littérature. Arlt n'aurait pas eu le temps de se consacrer à faire du style car la gravité des événements contemporains aurait requis toute son attention<sup>1</sup>.

On reviendra sous peu sur l'estimation erronée de ce 'mal écrire'. Remarquons pour le moment que cette lecture courante, sans doute trompée par la rhétorique qu'Arlt emploie dans ses *aguafuertes* et ses prologues, a faussement installé dans son bon droit une lecture courante oublieuse de ce fait si essentiel : l'œuvre arltienne construit son discours sur le monde. Le premier geste arltien est un certain regard esthétique porté sur le monde et de c'est de ce mouvement initial que pourrait découler une forme de réflexion, psychologique, politique dont il reste à déterminer la nature. Le politique, bien qu'essentiel dans l'œuvre arltienne, ne peut se comprendre que comme le prolongement de ce geste esthétique. Bien des lectures de l'œuvre arltienne s'égarer en perdant de vue ce point de départ absolu<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup>Sur ce point, on ne peut que suivre les réflexions de Juan José Saer : «Tal vez convendría disipar un malentendido que persiste en la estimación vulgar de sus libros. Se suele decir que Arlt escribía mal y, lo que es más grave, se tiende a instaurarlo como modelo y casi como justificativo de la inepticia y de la ignorancia. Escribir mal sería una virtud de quien éticamente es superior, por una especie de vitalismo redentor, a todos aquellos que, de espaldas a la vida y a la famosa realidad, tratarían de escribir bien. Pero hay que desengañarse: por un lado, la acusación de escribir mal alcanzó en su tiempo a escritores tan dispares y grandes como Shakespeare, Cervantes o Faulkner, y tenía menos que ver con su eficacia estilística que con la transgresión que hacían de una retórica perimida; por el otro, lo que Arlt pareciera afirmar en algunos de sus prefacios, aguafuertes y dedicatorias, no es que él escribe mal, sino que muchos de sus contemporáneos consideran que escribir bien consiste en cincelar páginas tan trabajosas como anodinas. A decir verdad, los que por pereza y oportunismo escriben mal, no deberían buscar en Arlt su justificación, ya que haciéndolo se pasan al campo de sus detractores. Basta releer los cuentos de *El jorobadito*, la sucesión sabia de formas y acontecimientos, la exacta necesidad de cada una de sus frases, la exploración implacable de muchos aspectos del mal, para convencerse de que todos aquellos que, por razones que no tienen nada que ver con la literatura, quieren hacer de Arlt el patrono de sus inepticias, son refutados de antemano por la propia obra de Arlt.» Cf. Juan José Saer, «Sobre Roberto Arlt», *El concepto de ficción*, Buenos Aires, Ariel, 1997, p.94-98.

<sup>2</sup>La lecture dont on se démarque ici est celle, naïve qui se sentait le devoir de défendre Arlt (pensons à l'ouvrage de Raúl Larra) mais qui s'est durablement enracinée dans l'imaginaire collectif argentin. Nombreuses sont les lectures qui, au contraire, se sont, depuis, attachées à la lettre du texte, à l'imaginaire puissant de l'œuvre arltienne, à la complexité des enjeux de la représentation. Citons, parmi d'autres, l'essai décisif d'Oscar Masotta et la lecture de Ricardo Piglia ou encore les travaux de Francine Masiello, Josefina Ludmer, Beatriz Sarlo, Sylvia Sáitta, Analfa Capdevila, et plus récemment ceux de Laura Juárez ; les articles de César Aira, Alan Pauls, Aníbal Jarkowski ou encore Alberto Giordano ; les thèses originales et novatrices de Glen Steven Close et Fernando Rosenberg.

Cette étude analyse les manifestations du regard arltien et ses implications, à travers les rapports que l'écriture arltienne entretient avec l'image. En amont, en quelque sorte, il s'agit de mesurer l'insertion de l'œuvre arltienne dans son contexte, celui d'une culture visuelle nouvelle (photographie, cinéma). Journaliste, fin observateur de ses contemporains, Arlt est un écrivain aux multiples pratiques dont certaines le mettent en contact direct avec les médias modernes. Pour ses contemporains, Arlt est un journaliste vedette de *El Mundo*, qui, chaque semaine, les interpelle dans sa célèbre note dont le titre (*aguafuertes*) est déjà une sorte de clin d'œil fait à l'image. A travers ses notes sur le cinéma, ses réflexions et sa pratique de la photographie, on découvrira ainsi le discours que l'écrivain tient sur cette mutation des dispositifs de représentation qu'entraîne l'invention des nouveaux médias. La littérature, à l'instar de l'ensemble des discours, s'est elle-même trouvée transformée par cette invention. En aval, on étudiera donc les effets de cette mutation culturelle et les réponses diverses qu'elle a suscitées dans les romans et le théâtre arltiens.

Ces deux niveaux, complémentaires, permettent de mesurer l'impact de l'image sur toutes les facettes de l'écriture arltienne, dont on espère éclairer les moins connues (l'expérience journalistique des débuts à *Don Goyo* et *Crítica*, les *aguafuertes* consacrées au cinéma, le théâtre et les écrits de voyage). Aussi les interactions de l'œuvre avec les médias modernes permettront-elles de définir le progrès de l'écriture arltienne. Cette étude se construit donc sur l'analyse des rapports entre le texte et l'image, cette dernière permettant la définition d'une écriture. Lire visuellement, Arlt c'est écouter le dialogue de l'œuvre avec l'image, en relever les traces dans les différents genres pratiqués par l'écrivain (récits de fiction, articles de presse, pièces de théâtre, récits de voyage).

Il convient de s'arrêter à présent sur les enjeux méthodologiques de notre démarche : l'analyse des relations entre le texte et l'image et la définition du parcours d'une écriture.

### *Textes et images : une perspective littéraire élargie*

L'analyse des rapports entre le texte et l'image n'est pas sans soulever des difficultés théoriques. N'est-on pas victime d'un contexte culturel qui nous ferait mélanger des domaines hétérogènes? N'est-ce pas avec des yeux trop remplis d'images

photographiques, rendus aveugles par le prestige de l'écran cinématographique que l'on cherche dans les mots arltiens, un peu de cet univers visuel qui est le nôtre? Autrement dit ne risque-t-on pas d'oublier que le texte et l'image sont deux objets sémiotiquement irréductibles et de succomber aux mirages de la métaphore en oubliant la nature langagière de l'image littéraire? Le médium langagier est, après tout, celui de la littérature. Si l'on tient compte de ce fait évident, toute image visuelle est d'abord image verbale et ne se réfère qu'indirectement, au niveau du sens, aux images visuelles des autres catégories. Ainsi, on pourrait dire que les métaphores sont les images verbales d'images mentales tandis que les descriptions sont les images verbales d'images perceptuelles. Toutes deux, images mentales et images perceptuelles, sont susceptibles à leur tour, de se référer à des images graphiques visibles, mais par le biais de cette médiation 'en cascade'.

Les difficultés s'aplanissent pourtant si on intègre la transmission et la réception des signes à l'analyse de leurs rapports. Les différences entre textes et images s'estompent en effet, une fois qu'ils sont transformés par l'acte de lecture. Lire un texte, c'est changer les signes écrits en un univers mental où idées et images s'associent en des proportions variables. Parler d'effets visuels dans ce cas ne relève donc pas seulement de la métaphore. A la fin des années 1850, par exemple, les lecteurs de Flaubert assaillis par le détail foisonnant des descriptions, avaient l'impression de regarder à la loupe ou au stéréoscope. Rappelons que l'image est considérée par les sémioticiens comme un signe continu, par opposition à la chaîne discontinue du langage. Or, en reliant les composantes discontinues de la description, la lecture crée justement entre elles une continuité favorable aux effets visuels. Visualiser les choses permet alors de comprendre, au sens propre, ce qu'on lit.

Toutefois une telle rencontre resterait un peu théorique si ne se dessinait un autre espace commun plus incarné : celui du champ social où les signes circulent. Informer, conserver les souvenirs, faire rêver sont autant de fonctions partagées par le texte et l'image. De là une rivalité bien réelle entre eux. Il y a certes une différence des moyens mais aussi et surtout une convergence des fins : vu sous cet angle, le rapport texte-image devient analysable, sans que les termes comparés voient leur originalité méconnue.



Depuis quelques années, les sciences de la communication ont confirmé la pertinence de ce rapport en figurant les échanges sociaux à la manière d'un grand «orchestre»<sup>1</sup> dans lequel chaque moyen d'expression tente de se faire voir ou de se faire entendre. La concurrence est d'autant plus vive entre les énonciations textuelles et visuelles que les images (celles issues de la révolution qu'instaure la reproductibilité technique) ne sont pas seulement un moyen de représentation menaçant les Beaux-Arts, mais aussi un moyen neuf de communication, qui, à ce titre, remodèle l'ensemble des échanges humains. Elles créent autour des auteurs un nouveau milieu culturel.

Si historiquement la littérature s'est pensée en regard avec la peinture (c'est la fameuse doctrine de l'*ut pictura poiesis* qui régit les rapport entre les deux arts, conçus sur le mode de la correspondance), l'augmentation croissante des sources visuelles dans la culture moderne et contemporaine élargit les rapports de la littérature avec l'image au-delà de son dialogue avec son pendant pictural. Cet élargissement des sources s'accompagne d'une importance elle aussi de plus en plus marquée de l'expérience visuelle. En effet, l'augmentation quantitative des formes et des supports entraîne, d'une part, une diversification et une complexification de l'expérience visuelle des sujets contemporains, et, d'autre part, une modification des rapports que l'image au sens large entretient avec le texte. Les rapports stables entre deux arts conçus comme solidaires et unis dans le régime classique de l'*imitatio* et de la *mimèsis* se complexifient du fait de la multiplication des images. L'image devient souveraine et d'un dialogue relativement équitable, on passe à une invasion visuelle et une domination de son mode de réception. Le rapport de forces change et le texte est modifié dans son fonctionnement, ses buts et son mode de réception.

Aussi pour bien mesurer l'impact de l'image sur l'écriture, il faut considérer que l'image produit non seulement une révolution esthétique qui change les normes dans le champ des Beaux-Arts mais aussi, plus radicalement, la nature même de l'orchestre social en

---

<sup>1</sup>Pour le courant de la 'Nouvelle communication' ou 'Ecole de Palo Alto', la communication n'est plus définie comme une simple affaire à deux, mais comme un système circulaire, un orchestre dont chacun fait partie et où tout le monde joue en suivant une partition invisible. Cf. Gregory Bateson, *La nouvelle communication*, Paris, Seuil, 1984.

favorisant l'expansion de la communication visuelle<sup>1</sup>. L'œuvre arltienne se situe au cœur de ce double changement. Comme on l'a déjà suggéré, deux perspectives, qui se croiseront au cours de cette étude, sont à considérer.

D'abord, les nouvelles images -dont la principale caractéristique est, comme l'a analysé Walter Benjamin<sup>2</sup>, d'être reproductible mécaniquement- modifient le statut sociologique de l'art, qui va se démocratiser. A l'heure du capitalisme et de l'industrialisation reine, quelles sont les voies qui se ferment et quelles sont celles qui s'ouvrent à la littérature? Comment réagit un écrivain qui produit, chaque semaine, sa note pour un grand journal et se trouve donc au cœur de ces médias, placé dans une situation privilégiée pour observer une culture visuelle qui déjà triomphe? Quel regard porte-t-il sur le nouveau statut que cette révolution donne à l'écrivain, lorsque l'intervention technique présente dans son acte d'écrire est comme révélée par les nouvelles images et que cet acte pourrait paraître autonome, indépendant du sujet qui l'accomplit? Quels rapports établit-il avec son lectorat, de plus en plus fidèle, tandis que les médias modernes instaurent un dispositif de représentation inédit qui souligne l'illusion d'immédiateté produite par les médias traditionnels? Comment façonne-t-il son image d'auteur dans la culture visuelle dominante? Dans ce premier cas, l'image (photographique, cinématographique) dont Arlt observe les effets sur la société, au sujet de laquelle il tient un discours critique et dont il aura une certaine pratique (Arlt est photographe à ses heures) est un support.

La deuxième perspective analyse la mutation des dispositifs représentatifs en tant que tels et les effets que ce changement de régime a produit dans l'espace des romans, nouvelles et pièces arltiennes. Les médias modernes conduisent, on vient de le voir, à repenser l'articulation entre l'activité symbolique (artistique) et l'activité technique. Cette deuxième approche se focalise quant à elle sur l'appropriation et le traitement littéraires du modèle visuel, en tant qu'il s'impose comme un nouveau modèle discursif -dont les principaux aspects sont la dépossession subjective, le choc du réel, l'instantanéité etc. Ce

---

<sup>1</sup>L'Université américaine a entériné cette évolution en créant un nouveau champ de savoir centré sur cette culture visuelle qui est la nôtre depuis le milieu du XIX<sup>e</sup> siècle, les *visual studies* dont l'un des théoriciens majeurs est W.T. J. Mitchell.

<sup>2</sup>Walter Benjamin est l'un des premiers à mettre en perspective la mutation fondamentale de civilisation qu'a entraînée l'invention des nouveaux médias (photographie et cinéma) au XIX<sup>e</sup> et au début du XX<sup>e</sup> siècle. Il affirme aussi que la littérature, à l'instar des autres discours s'en est elle-même trouvée modifiée. Cf. «L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique» dans *Œuvres*, t.III, Paris, Gallimard, coll. Folio Essais, 2000.

modèle transforme radicalement les rapports de l'homme à l'ordre symbolique et ébranle ce faisant d'un même mouvement les fondements de la civilisation (et leurs effets tant subjectifs que politiques) et ceux de l'écriture -double mouvement auquel Arlt réagit différemment le long de son parcours d'écriture.

La question du sujet, effet de la mutation culturelle provoquée par l'image, sera l'un des fils conducteurs de l'étude, depuis *El juguete rabioso*, roman de formation de la subjectivité, puis dans les grands romans (*Los siete locos* et *Los lanzallamas*) dont la matière essentielle est constituée des mouvements de subjectivités pour le moins problématiques, et enfin au théâtre, habité par une puissante pulsion de voir et où se redéploient les enjeux imaginaires posés par les romans. L'une des questions essentielles soulevées par l'image est donc la représentation du sujet. En effet, l'influence de l'image, entendue comme logique productive de sens, amène à repenser les liens entre perception et imagination, désir et regard dans les textes arltiens. C'est peu à peu, à travers ces rapports, qu'une certaine conception du sujet se formera dans l'œuvre. Ainsi, par exemple, l'esthétique cinématographique, que l'on a évoquée au début de cette introduction, révèle les potentialités d'une perception qui, déformant ce qui l'entoure, suggère que l'hallucination n'est jamais bien loin et que le réel, dans les romans arltiens, est souvent habité par l'imaginaire.

On remarquera, à la suite de Benjamin, que cette mutation culturelle touche tout particulièrement l'art et la littérature mais qu'elle a des implications plus vastes : «Ce processus a valeur de symptôme ; sa signification dépasse le domaine de l'art<sup>1</sup>». En somme, c'est une des formes modernes du malaise dans la civilisation que cette mutation désigne, malaise dont l'œuvre arltienne rendrait compte sur le mode du symptôme en même temps qu'elle s'attacherait à le traiter.

Une précision méthodologique s'impose. Dans ce second cas, l'image n'est plus considérée en tant que support, elle devient une logique productive de sens. L'image, dans cette perspective, participe à la fois de l'iconique (un tableau, un dessin, une photographie) et du verbal (une métaphore, une façon de parler, ou même une certaine aura, une renommée, en l'occurrence l'image d'auteur). On pourra considérer, selon une première approximation, le discours comme un système sémiologique, système

---

<sup>1</sup>Walter Benjamin, «L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique», *op. cit.*, p.276.

différentiel fondé sur la succession (Saussure), et les représentations visuelles comme un autre système sémiologique, système synthétique fondé sur la condensation et le déplacement (Freud) dont nous verrons les manifestations et effets de sens dans le texte arltien.

### *Parcours d'une écriture*

Cette étude porte sur l'ensemble de l'œuvre arltienne : romans, billets et textes brefs parus dans la presse (*Don Goyo, Crítica* et *aguafuertes*), théâtre et exotisme (sous ce terme se retrouvent les *aguafuertes* écrites lors de voyages et les nouvelles de *El criador de gorilas*). Elle redéploie sur l'ensemble de l'œuvre arltienne les relations entre texte et image tout en opérant des choix dans l'importante masse de textes et en privilégiant l'analyse de certains d'entre eux. La critique s'est avant tout intéressée aux grands romans (*Los siete locos* et *Los lanzallamas*, et dans une moindre mesure, *El juguete rabioso*), délaissant pendant longtemps les *aguafuertes*. Ces dernières, ainsi que les textes de voyage (le long du Paraná, en Patagonie, en Espagne et au Maroc) et les nouvelles 'exotiques' (*El criador de gorilas*), ont bénéficié d'un regain d'intérêt<sup>1</sup>. Quant au théâtre, il fait l'objet d'une approche spécialisée<sup>2</sup>. Cependant, il n'existe pas, à notre connaissance, d'étude consacrée à l'ensemble de l'œuvre arltienne, abordant à travers une problématique centrale romans, pièces et *aguafuertes*, décloisonnant la lecture qui en est faite. En outre, le corpus intègre des photographies : le dialogue avec l'image se nourrit aussi de cette pratique peu connue. Il faut distinguer deux catégories. D'une part, des portraits de l'auteur, connus, permettant de réfléchir à son usage de l'image dans la construction de sa figure d'écrivain. D'autre part, des photographies prises par Arlt lui-même durant le coup d'état de septembre 1930 et au cours de son voyage au Maroc qu'il a semblé intéressant de mettre en regard des

---

<sup>1</sup>Le travail d'édition des *aguafuertes* réalisé par Sylvia Saïtta, ainsi que les articles qu'elle consacre sont à l'origine de ce renouveau critique. Les textes 'africains' bénéficient aussi de relectures attentives, cf. Laura Juárez, «La representación del espacio africano en la literatura arltiana de los años treinta», *Diez lecturas de Arlt*, Fundación El libro, Buenos Aires, 2000, p.119-144.

<sup>2</sup>En Argentine, la critique universitaire du théâtre arltien est surtout le fait du GETEA.

textes traitant du même sujet. Ce matériel visuel non étudié, et, parfois inédit éclaire une facette peu connue de l'œuvre<sup>1</sup>. Ses frontières pourraient s'en trouver élargies.

Pourquoi s'intéresser aux textes moins connus de l'œuvre? Par souci d'exhaustivité ou par volonté de relire une partie de la production arltienne moins connue? Ces raisons ne suffisent pas car il est possible de réfléchir sur l'œuvre en faisant l'impasse sur ces textes et par ailleurs, on n'a ni le souci ni la prétention de mettre en avant des textes qui ont, peut-être une valeur littéraire moindre que les grands romans ou qui, en tout cas, sont d'une valeur inégale. On laissera de côté la noble tâche de réhabilitation de textes que l'histoire littéraire ou la critique arltienne auraient injustement relégués au second plan et enfouis dans l'oubli ; on reconnaîtra plutôt que le passage du temps, les sélections opérées par la mémoire littéraire et les choix de la critique, en un mot, les effets de la réception, sont une part du travail qui façonne l'œuvre d'un auteur. Certains textes perdurent plus que d'autres dans la mémoire et s'installent dans l'histoire littéraire, aidés certes par des préjugés favorables, des critères internes (esthétiques comme l'imperfection formelle ou l'inachèvement) parfois externes (sociologiques ou idéologiques comme par exemple la marginalité d'un écrivain) à la littérature qui font par exemple d'un genre -le roman, pour ne pas le citer- le centre du système littéraire, son moteur<sup>2</sup>.

Aussi sans tout à fait s'abandonner à une sorte de darwinisme littéraire absolu, on distinguera néanmoins dans l'œuvre arltienne des textes centraux (*El juguete rabioso*, le cycle *Los siete locos/Los lanzallamas*) autour desquels gravitent des textes marginaux, secondaires. Mineurs, secondaires, non canoniques, comment aborder ces textes laissés dans l'ombre par la réception, les oeuvres absentes, enfouies, oubliées ou sous-estimées par le canon littéraire? La fragilité épistémologique de la notion de «mineur» tient d'abord au fait que l'on cherche à trouver une causalité interne à l'œuvre pour définir un processus

---

<sup>1</sup>Les photographies prises par Arlt au Maroc furent publiées en même temps que les *aguafuertes* écrites durant son voyage, en 1935. Elles n'ont pas été rééditées depuis. Quant aux photographies du coup d'état, elles sont, à notre connaissance, inédites. Ces photographies, réunies à la fin de ce travail, se trouvent dans le fond Arlt de la bibliothèque de l'institut ibéro-américain de Berlin.

<sup>2</sup>L'histoire de la littérature moderne peut se lire comme la progressive émergence d'un genre 'bâtard' dont les origines restent un mystère non élucidé (est-il le fils de la noble épopée ou celui de la *satura* latine, mélange hybride, ou encore des plaidoiries juridiques des rhéteurs latins?) et qui, dans son avancée triomphante, relègue peu à peu dans l'ombre la poésie (lyrique) et le théâtre. Sur une généalogie possible du roman, et ici, en particulier sur son origine juridique, voir, entre autres, pour son caractère lui-même hybride, entre l'enquête historique, le roman policier et la théorie littéraire, Pascal Quignard, *Albucius*, Paris, P.O.L., 1990.

d'évaluation qui, à l'évidence, dépasse très largement non seulement le texte lui-même, mais le contexte de sa réception première. La caractérisation de ces textes est un problème épistémologique aigu et devant la difficile résolution de cette question, on a décidé de respecter un certain état de faits, une certaine vulgate arltienne qui donne une place majeure aux trois romans cités.

Finalement, l'inclusion dans le corpus de tous les aspects de la production textuelle repose sur le présupposé théorique de l'existence d'une «œuvre», c'est-à-dire d'une certaine stabilité, thématique et formelle, qui en permet la lecture au-delà des différences génériques qui, en réalité, relancent les problématiques.

Surtout, l'analyse de l'œuvre dans son ensemble permet de déterminer le parcours d'une écriture. Mettant fin à une certaine domination de la littérature sur le champ culturel, les médias modernes (cinéma, photographie) affectent l'image de l'auteur, sa façon de se représenter et de penser sa relation à la tradition. C'est l'acte d'écrire lui-même qui est interrogé par le nouveau paradigme visuel. Quelle place occupe l'image dans les débuts de l'œuvre, à ce moment où l'écrivain définit sa figure, son projet, sa filiation littéraire? Que devient l'écriture au contact de l'image de presse, lorsqu'elle s'exerce en plein cœur des médias modernes? Qu'en est-il avec le théâtre, lui même art du visuel et avec l'expérience du voyage, lorsque la perception sidérée qu'elle suppose rencontre un imaginaire exotique ancien?

Suivant ces interrogations, redéployant la question des rapports entre texte et image, cette étude entend définir un certain parcours de l'œuvre. Elle s'articule donc autour de trois parties qui correspondent à autant d'étapes dans l'écriture arltienne.

Une première partie analyse l'entrée arltienne dans la littérature, montrant qu'il s'agit là d'un véritable geste : Arlt élabore une puissante figure d'auteur à partir du rôle donné à l'image dans le processus de formation de la subjectivité et dans l'apprentissage de l'écriture. Cette construction conditionne sa relation avec la tradition mais aussi avec l'avant-garde, définissant la place qu'il occupe dans le champ littéraire et esthétique d'une façon tout à fait subversive (entrer en littérature par l'image et non par le texte). Ce geste initial révèle aussi la stratégie qui préside à l'organisation de l'œuvre : *El juguete rabioso*, (1926), premier roman de l'auteur, dissimulerait toute une production qui pourrait dès lors constituer une véritable œuvre invisible, dans laquelle le contact avec l'image serait décisif

dans le processus d'entrée en écriture. Cette partie analyse les tensions provoquées par cette construction opérant par des effets de monstration et d'occultation.

Une seconde partie s'occupe de l'époque la plus connue de la production arltienne, les années des «eaux-fortes portègues» (1928-1933), colonne hebdomadaire qui rend Arlt célèbre auprès du grand public, consolidant sa figure d'écrivain-journaliste, avec son ancrage dans une écriture du présent et la définition d'un regard critique sur la société. On s'intéressera plus particulièrement aux textes consacrés au cinéma qui révèlent un intérêt marqué pour le septième art, intérêt toutefois non dénué d'une certaine ambiguïté. Ces textes montrent surtout l'inscription des grands romans arltiens dans un contexte culturel où s'imposent les dispositifs visuels (cinéma, photographie). L'impact de cette insertion sur l'art narratif arltien est décisif, imposant une nouvelle lecture du sujet, du rythme narratif et finalement des pouvoirs de la littérature, concurrencée par ce nouvel art du récit qu'est le cinéma.

Enfin, une troisième et dernière étape s'ouvre avec le théâtre et l'expérience du voyage. Cette dernière phase supposerait un changement important dans les choix esthétiques arltiens et dans l'expérience de l'écriture. C'est en tout cas la lecture qui est en fait d'ordinaire : avec le théâtre, Arlt abandonnerait le roman et trouverait sa voie sur les planches, avec le voyage, il s'évaderait à la fois d'un territoire (Buenos Aires) et d'une esthétique (celle, urbaine, des grands romans). Ce qui pourrait réunir ces deux pratiques très différentes (écriture dramatique et du voyage) est une origine visuelle et peut-être une forme de confrontation à l'Autre : la scène, l'autre du texte; l'autre culturel, appréhendé à travers un réseaux d'images à la fois anciennes et nouvelles, à mi-chemin entre le réel et l'imaginaire. Cette dernière partie s'interroge donc sur le destin de l'écriture après l'expérience romanesque en observant les voies prises par Arlt à la lumière de son rapport avec l'image.

Première Partie    Entrer en écriture au temps de l'image





## Introduction

Écllosion d'une idée : quelque chose comme la conversion 'littéraire' –c'est ces deux mots très vieux qui me viennent à l'esprit : entrer en littérature, en écriture ; écrire, comme si je ne l'avais jamais fait, ne plus faire que cela.<sup>1</sup>

J'ai essayé de remonter le cours hasardeux de ces fleuves que sont les œuvres jusque dans la région de leurs sources : tout en sachant que c'est par simplification qu'on parle de sources quand les fleuves naissent, en vérité, d'immenses et indescriptibles chevelures liquides. Et les œuvres non plus ne découlent pas d'origines, mais d'un écheveau d'origines parmi lesquelles, peut-être, des paysages où vague et joue la mémoire.<sup>2</sup>

Rares sont les écrivains qui n'ont pas, à un moment ou à un autre de leur carrière, écrit sur leurs débuts. Instant décisif, premier pas gros d'une longue carrière à venir ou point lointain, perdu dans une préhistoire brumeuse, il y a sûrement autant de débuts qu'il y a d'écrivains. Maillon initial d'une chaîne temporelle et signifiante, le début est souvent construit, évalué, regretté en regard de son jumeau, pôle tour à tour antagoniste et/ou complémentaire : la fin, celle que l'écrivain imagine, apprivoise ou repousse et celle que le critique, fort de la position qu'il occupe, en surplomb, rembobine comme un fil déroulé par l'écrivain. Le début et la fin sont l'*incipit* et le dénouement du récit personnel, les séquences à forte densité signifiante du texte auctorial.

On écrit, donc, sur le début, on construit parfois une origine -deux opérations distinctes sur lesquelles nous reviendrons car c'est un des nœuds de la question- dans les textes, les projets, les contrats de lecture différents que sont l'autobiographie, l'entretien, la correspondance, l'essai, le journal, la critique, la fiction autobiographique. A ces pratiques diverses, il y aurait peut-être un dénominateur commun, celui de l'écriture comme une tentative renouvelée de dire le commencement, de retourner vers le moment singulier ou la configuration particulière (une configuration astrale, saturnienne, pour qui veut voir du génie à l'œuvre dans l'écriture) qui aurait vu naître, sinon favorisé, une vocation, un destin.

L'entrée en écriture se construit sur un faisceau de représentations définissant un récit

---

<sup>1</sup>Roland Barthes, *La préparation du Roman I et II, Cours et séminaires au Collège de France 1978-1979 et 1979-1980*, Paris, Seuil, 2003, p.32.

<sup>2</sup>Olivier Rolin, *Paysages originels*, Paris, Seuil, 2008, p.8.

des origines. Arlt produit son propre mythe. Etranger, quasi orphelin, analphabète, il est celui qui n'appartient à aucune des instances, à aucun des groupes susceptibles de lui conférer une identité littéraire nationale. Arlt est un écrivain qui a grandi hors de la bibliothèque et qui rêve d'y entrer comme un voleur. C'est un peu «de casse du siècle» («el batacazo») que nous raconte *El juguete rabioso*, pièce centrale du mythe de l'entrée en écriture forgé par Arlt.

Ce mythe est renforcé par la première réception critique de l'œuvre, celle de la revue *Contorno*, d'inspiration sartrienne, et dont la lecture va marquer durablement la réception arltienne. C'est à travers le prisme du manifeste sartrien que *Contorno* lit l'œuvre d'Arlt, ce dernier devenant donc sous l'effet de la théorie sartrienne, l'«homme d'action», synthèse de «révélation» et de «création» d'un écrivain torturé, «conscient», sincère et «engagé», qui n'hésite pas à se «salir les mains»<sup>1</sup>.

Parce qu'ils identifient souvent l'auteur à ses personnages, ces premiers textes fondateurs de la critique arltienne esquissent une image existentialiste d'Arlt qui sera amenée à perdurer longtemps, fondant ce qu'on peut appeler le 'mythe Arlt', la construction culturelle, symbolique et idéologique qui installe notre auteur dans le champ littéraire : plutôt du côté de Boedo, là où la littérature est sociale, 'engagée', prise dans un dialogue revendiqué avec la société qu'elle reflète, dénonce, interpelle et espère corriger<sup>2</sup>.

Une enquête sur l'entrée en écriture d'Arlt commencera donc par achopper sur une première couche épaisse de représentations, la sédimentation d'une série d'appropriations de l'auteur par des lectures cherchant dans la figure de l'auteur ou dans l'œuvre la source susceptible d'alimenter ou de justifier une position éthique, politique ou poétique. Aussi

---

<sup>1</sup>Raúl Larra, *Roberto Arlt, el torturado*, Buenos Aires, Editorial Futuro, 1950 ; Juan José Sebrelí «Inocencia y culpabilidad en Roberto Arlt», Buenos Aires, *Sur*, n° 223, juillet-août 1953 ; *Contorno*, Buenos Aires, n°2, mai 1954.

<sup>2</sup>Ce que propose finalement *Contorno*, c'est une conception renouvelée d'une littérature sociale, élaguant les excès pathétiques et dépassant la simplicité naïve d'une théorie du reflet adoptée par les membres de Boedo dans le sillage du réalisme socialiste. Et si donc la lecture de *Contorno* marque une rupture, elle partage néanmoins avec Boedo l'idée que la littérature est avant toute chose porteuse d'un message. Cette position provient de la lecture de *Qu'est-ce que la littérature?* où Sartre définit sa conception de l'écriture comme responsabilité et liberté en opérant des choix (prose vs poésie, fond vs style) très marqués, qu'il est bon de replacer dans le contexte de d'après-guerre. Pour Sartre, écrire, c'est révéler. Révéler, c'est faire en sorte que personne ne puisse ignorer le monde et, dernier pas, si on connaît le monde, on ne saurait s'en dire innocent. L'écrivain doit s'engager tout entier dans ses ouvrages. Mais alors, si l'écriture est le fruit d'une décision, il faut se demander «Pourquoi écrire?». Pour Sartre, on écrit par besoin de se sentir essentiel au monde.

ce détour par le récit de *Contorno* -sorte de récit premier de la réception arltienne- nous renseigne-t-il sur ce que nous risquons de trouver dans cette 'enquête des origines' : une construction imaginaire, critique ou poétique.

A contre-courant de cette construction héritée, la critique a peu à peu retrouvé la textualité arltienne et mis à l'épreuve le mythe arltien. On s'intéressera donc à cette construction, à cette fiction des origines de l'écriture mais depuis l'œuvre arltienne elle-même. Deux textes composent pour l'essentiel le corpus des débuts : *Las ciencias ocultas en la ciudad de Buenos Aires* (1920) et *El juguete rabioso* (1926). *Las ciencias ocultas en la ciudad de Buenos Aires* se développe autour d'un noyau narratif simple, celui de la déception du jeune homme avide de connaissance et désireux de percer les cercles du pouvoir. De son côté, *El juguete rabioso* est le roman d'apprentissage à tonalité picaresque.

Aussi les premiers écrits de Arlt sont-ils des mises en scène ou en fiction du début, du commencement, de l'entrée dans un monde, un milieu, un âge et, ce qui nous reste à démontrer, dans l'écriture. Le jeune Arlt (il a vingt ans en 1920) commence à écrire en mettant en scène son geste dans une construction en abyme qui place le désir d'écrire, le fantasme d'écrire au centre de sa pratique. Dans un même geste, il entre en écriture et réfléchit son acte. Ni retour réflexif, ni relecture, ni bilan biographique ou littéraire dans le cas qui nous intéresse. Pour Arlt, l'écriture des débuts, geste qui organise les textes et projette un avenir en présentant une intention, une méthode, un imaginaire, est contemporaine du début de l'écriture, comme si notre auteur ne pouvait finalement écrire que sur le présent, sur la matière fantasmatique et imaginaire du présent, cette sorte de texte parallèle qui pour le Arlt des débuts est, on peut l'imaginer, un pur désir d'écrire. Les débuts arltiens sont donc tout entiers traversés de cette pulsion d'écrire, tendus comme par une attente. C'est donc le premier fait frappant : chez Arlt, l'entrée en écriture suppose une écriture du présent.

Le premier chapitre porte sur *El juguete rabioso*. On commence donc par analyser l'entrée en écriture en s'intéressant à un texte qui n'est pas le premier dans la chronologie en supposant ainsi que l'idée de début n'est pas d'ordre temporel et qu'elle n'est donc pas solidaire d'une stricte chronologie. En effet, c'est avec ce roman que se dessinent les contours d'un début : la ligne qui sépare un passé d'un présent et le système d'inclusions et d'exclusions qui se met en place au fil des pages, les affinités électives que le débutant

constate ou fantasme, sa relation avec la tradition, en somme tout ce qui constitue le geste fondateur de l'écrivain qui commence. En d'autres termes, *El juguete rabioso* constitue le *beginnings* de l'œuvre arltienne, fictionnalisant l'entrée en écriture de l'auteur<sup>1</sup>.

Le second chapitre réunit les autres textes du début arltien, moins connus, *Las ciencias ocultas en la ciudad de Buenos Aires* (1920), une série de textes brefs publiés dans la revue humoristique *Don Goyo* ( de janvier 1926 à février 1927), et s'intéresse au bref passage de l'écrivain par la rubrique policière du journal *Crítica* (1927-1928). Marginaux dans la réception arltienne, ces textes et ces pratiques d'écriture constituent une véritable 'œuvre invisible', proposant d'autres modèles et de nouvelles pratiques dans la formation de l'écrivain qui mettent en question le mythe des origines forgé dans *El juguete rabioso*.

Dans ce début de l'écriture, l'image joue un rôle décisif. Déterminer l'influence du visuel dans l'écriture arltienne est l'autre fil conducteur de notre lecture. A mesure que l'analyse progressera, on précisera quel type d'image -visuelle, mentale, verbale- accompagne le mouvement d'entrée en écriture. Placée à l'orée du texte par la désignation des illustrations dans la vitrine du cordonnier, l'image lance une dynamique d'écriture qui se nourrit des différents types d'images. Il faudra en effet mettre en jeu plusieurs approches et définitions de l'image, l'œuvre arltienne ne se prêtant pas à une analyse de type 'correspondance des arts' qui supposerait la présence de l'image visuelle, une référence voire une pratique d'un art visuel (cinéma, peinture).

Une précision s'impose donc quant à l'emploi qui sera fait du terme «image». On ne s'intéresse pas dans le chapitre consacré à *El juguete rabioso* à l'image comme support, mais à l'image comme logique productive de sens. Ainsi, dans le processus d'apprentissage de la littérature que *El juguete rabioso* rapporte, l'image déplace la lecture. La représentation de l'acte d'écrire et le rapport à la tradition s'en trouvent bouleversés. Ce changement se cristallise dans la scène clef du vol de la bibliothèque, et en particulier dans l'esthétique cinématographique du célèbre passage. A travers les images, le jeune Silvio fait aussi un autre apprentissage, complémentaire, celui du désir. En effet, dans le roman se forme une perception, celle d'un sujet désirant. Ainsi, dans *El juguete rabioso* se met en place une réflexion sur la représentation du sujet, travaillé par les tensions imaginaires introduites

---

<sup>1</sup>Edward Saïd, *Beginnings, Intention and Method* (1975), Londres, Granta Books, 1997.

par le visuel. On constatera que cette réflexion initiale trouve son prolongement dans les grands romans, analysés dans la seconde partie de la thèse.

Certains textes de l' 'œuvre invisible' sont écrits au contact direct des images iconiques, photographies, illustrations des journaux dans lesquels ils paraissent. Ainsi dans le second chapitre, on s'intéressera à l'image comme support. On verra ainsi que l'écriture arltienne, celle qui se forge dans *El juguete rabioso* et s'épanouira dans la grands romans passe par ce filtre de l'image et en particulier par celui du sensationnalisme de la photo-choc, et par des pratiques d'écriture peu connues, occultées par ce geste d'entrée en littérature qu'est le premier roman d'Arlt.



Chapitre I *El Jugete rabioso, Beginnings*





## I Le début d'une écriture : l'origine ou la fiction nécessaire?

### 1. *El juguete rabioso* (1926)

S'il n'est pas le premier texte d'Arlt, *El juguete rabioso* est son premier roman et, pour la réception, il constitue l'entrée arltienne sur la scène littéraire. Le roman d'Arlt est en effet un cas idéal de l'entrée en écriture puisque son intrigue thématise les débuts dans la vie et dans l'écriture et que, par ailleurs, les circonstances de sa parution ne font que renforcer cette image de premier roman.

L'intrigue, d'abord. *El juguete rabioso* rapporte les aventures de Silvio Astier, un jeune portègne qui lutte pour survivre dans la grande et moderne Buenos Aires en tentant sa chance dans diverses activités plus ou moins légales. Après l'échec de ses aventures rocambolesques en compagnie de ses amis du «Club de los Caballeros de la Media Noche», Silvio quitte le monde de l'enfance pour, tour à tour, trouver du travail chez le misérable revendeur de livres Don Gaetano et partager la vie sordide de son ménage, entre la crasse de la boutique et la misère du réduit qui lui tient lieu de chambre, entrer dans une académie militaire où il espère voir ses talents d'inventeur reconnus puis, une fois expulsé, terminer sa brève carrière comme vendeur de papier d'emballage. Le parcours de Silvio se clôt par la célèbre trahison du Rengo, un autre employé qu'il dénonce auprès de l'ingénieur Vitri dont Rengo projetait de cambrioler le domicile et auquel Silvio s'était allié un temps. Sur son trajet, Silvio a toujours affaire, d'une façon ou d'une autre, à la littérature, depuis les modèles de conduite qu'il trouve dans les feuilletons jusque dans la revente du papier. Roman de formation picaresco-littéraire, *El juguete rabioso* thématise l'entrée dans cet ample réseau de relations -textuelles, discursives et, on va le voir, visuelles- qu'est la littérature.

Le récit de la publication, ensuite. Il est assez connu pour que nous le résumions brièvement. Ricardo Güiraldes publie quelques chapitres du roman qui devait encore s'appeler *La vida puerca* dans la revue *Proa* et il conseille à Arlt de se présenter au concours d'une maison d'édition, *Editorial latina*, qui lui permettra finalement de voir son roman

édité dans la collection *Autores noveles*. Le patronage de Güiraldes s'illustre non seulement par l'«aide à la publication» qu'il facilite en aîné introduit et en maître reconnu dans le monde littéraire (y compris par les avant-gardes) mais aussi par le changement de nom qu'il impose au roman, agissant alors comme l'autorité qui définit l'énonciation : Silvio est un «jouet enragé» dans un monde d'adultes -comme Arlt est un «jeune auteur» sur le marché éditorial- tandis qu'avec le titre *La vida puerca*, Arlt choisissait la perspective du personnage adolescent. Enfin le rite d'introduction se clôt par la dédicace d'Arlt à son protecteur, hommage plein de déférence, véritable offrande verbale à un père littéraire :

A Ricardo Güiraldes : Todo aquel que pueda estar junto a usted sentirá la imperiosa necesidad de quererlo. Y le agasajarán a Ud. y a falta de algo más hermoso le ofrecerán palabras. Por eso yo le dedico este libro.

Ce sont ces deux aspects, entrée en littérature et relations avec la tradition à travers la figure paternelle, que nous aborderons à présent en nous intéressant à un lieu stratégique, véritable mise en abyme de l'entrée en écriture : l'entrée du texte, son *incipit*. Mais avant de remonter le fil de l'image jusqu'à la figure paternelle, nous nous attarderons, avec les jeunes adolescents, devant la vitrine du cordonnier, les yeux remplis d'images et d'aventures.

## 2. Image et aventure

*El Jugete rabioso* s'ouvre sur l'atelier d'un vieux cordonnier andalou que Silvio Astier, narrateur du roman, fréquente assidûment avec ses camarades de classe à la sortie de l'école. Or, dans le fourbi noirâtre du débarras occupé par l'andalou, ce qui attire comme un aimant le regard des écoliers, ce sont les couvertures polychromées des livres bon marché tapissant la vitrine et les murs noircis de la boutique. Elles sont le tout premier objet que Silvio saisit dans ce récit rétrospectif :

Decoraban el frente del cuchitril las policromas carátulas de los cuadernillos que narraban las aventuras de Montbars el Pirata y de Wenongo el Mohicano. Nosotros los muchachos al salir de la escuela nos deleitábamos observando los cromos que colgaban en la puerta, descoloridos por el sol<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup>Roberto Arlt, *Obras, Tomo I*, Buenos Aires, Losada, 1997, p.35. Les numéros de pages entre parenthèses renvoient, dans les citations à venir, à cette édition.

Ce qui retient l'attention des jeunes garçons, ce sont donc les couvertures de feuillets, des images colorées, riches dans leur simplicité naïve (les multiples couleurs en sont le gage) et qui constituent l'attrait principal d'un réduit dont elles tapissent les murs et qu'elles transforment en une caverne d'Ali Baba pour ces jeunes urbains en mal d'aventure. Au début de son récit, Silvio place donc une image, et, ce faisant, il décrit un objet dont le référent extérieur garantit à son texte cohérence et lisibilité.

Or comment lire ce geste? S'agit-il d'une stratégie réaliste qui consisterait à s'appuyer sur un référent extérieur au texte et à redoubler ce dernier dans l'illustration entendue comme une mise en images des récits d'aventures de brigands populaires aux noms exotiques? Les couvertures de livres seraient alors ce fameux détail, l'«effet de réel» barthésien qui accroche le texte au référent, en toute cohérence avec la thématique réaliste annoncée (contexte urbain, quartiers populaires, travail misérable)? Et le crédit donné à cette image serait celui que l'on accorde en régime réaliste : l'image est l'adjuvant du texte, l'illustration étant la forme la moins émancipée de l'image, celle qui fonctionne dans la stricte dépendance du texte et signifie assez peu, voire nullement, car elle semble recevoir sa raison d'être de cet autre système qui lui est antérieur et supérieur? Cette entrée en écriture supposerait-elle un pacte réaliste ou inscrit-elle dans l'écriture une autre perspective dans laquelle l'image aurait une place singulière?

Si Arlt avait été soucieux de reproduire fidèlement l'état de la lecture populaire de son époque, il aurait placé dans la vitrine de son cordonnier les affiches qui décoraient à la même époque les kiosques portègues et qui renvoyaient à d'autres sphères culturelles. Arlt ne pouvait ignorer que le lecteur formé par l'éducation républicaine pouvait se repaître de lectures argentines et débrider son imagination en suivant les chevauchées des *gauchos*, les héros argentins dans le contexte du nationalisme naissant<sup>1</sup>.

Est-ce là le défaut d'observation du romancier réaliste? Il faut bien comprendre le geste qu'Arlt accomplit ici. En choisissant des héros étrangers, Arlt rend évidente l'absence de figures attendues et déplace ainsi le centre de gravité de la littérature, de sa littérature. Placées au tout début du roman, les illustrations des feuillets ont une fonction symbolique majeure : en tant qu'images liminaires, elles marquent le passage d'un seuil,

---

<sup>1</sup>Sur ce point voir Adolfo Prieto, «Silvio Astier, lector de folletines», *Los años veinte, Río de la Plata*, Actes du premier congrès du Celcirp, Paris, Unesco, 1986, p.329-336.

comme si l'entrée en littérature était la sortie d'autre chose. A l'orée de la littérature, l'écrivain Silvio/Arlt se forme dans un double mouvement, de reconnaissance et de séparation. Et l'image se tient sur ce partage des eaux.

Ainsi peut-on penser que ces couvertures de livres, les premiers objets des premières lignes du roman, ont une fonction plus grande que celle de simples illustrations -moins ancillaire en tout cas. Elles joueraient un rôle décisif dans la façon dont le narrateur Silvio reconstruit ses premiers contacts avec la littérature. Placés dans les tout premiers sursauts de l'écriture, elles lancent le texte comme un embrayeur. Et ce départ se fait dans l'enthousiasme, à en juger par la fébrilité qui gagne Silvio. En effet, les adolescents s'enthousiasment pour ce petit atelier couvert d'images comme si depuis le texte, ils signifiaient au lecteur du roman, au-delà de leur ferveur de lecteurs de feuilletons, l'emballement du début de l'écriture. Mais, lecteurs en abyme du texte arltien, les adolescents entrant dans la boutique du cordonnier sont en quête d'aventures et l'image est la porte d'entrée dans ce monde. La lecture est donc seconde, là encore l'explication semble facile à trouver : les jeunes gens se contentent de regarder leurs couvertures, s'émeuvent lorsqu'une fois qu'ils sont entrés dans la boutique, le vieux cordonnier leur permet de feuilleter un des livres qu'il prête d'habitude contre quelques pièces.

Encore une fois, on pourrait très bien lire tout cet *incipit* de façon réaliste (un réalisme entendu comme reflet de la réalité sociale) et interpréter une série d'éléments (indigence, littérature populaire, immigrés...) comme les signes tendant à confirmer que le texte arltien est la représentation d'une réalité de l'époque (l'accès au savoir et à la culture est difficile pour les fils d'immigrés et il se fait par des voies détournées, des chemins de traverse que sont la littérature étrangère (mal) traduite, les 'savoirs du pauvre', l'image comme forme naïve, primitive ou dégradée de la littérature...) mais si la lecture est seconde, c'est qu'elle est à peine un horizon.

En effet, contrairement à ce que l'on pourrait attendre d'un roman de formation littéraire, il y a pas de 'scène de lecture' dans *El juguete rabioso*, du moins ne trouvera-t-on pas la scène typique de l'adolescent isolé avec un livre, celle qui engage une conception moderne (depuis le romantisme) de la lecture entendue comme l'acte intime par lequel le sujet se confronte aux grandes œuvres universelles pour y trouver l'inspiration et le sens de son moi individuel. Il y a certes des scènes de lecture dans *El juguete rabioso* mais Silvio

en est toujours le spectateur, au mieux il entend la récitation. C'est le cas lorsque les sœurs de son ami Enrique se tiennent en bonnes filles d'une famille bourgeoise désargentée, dans le salon de la maison, livres en main. Silvio est bien en contact avec la lecture mais il se tient toujours sur son seuil, en spectateur parfois, en simple agent de la circulation des livres, voire du papier brut et sommaire, le plus souvent.

Si on lit *El juguete rabioso* comme un roman d'apprentissage et plus précisément comme un exemple de ce type voire de ce sous-genre qu'est le roman de formation de l'écrivain, il faut accepter de considérer le futur écrivain comme le spectateur de la lecture. La lecture n'est pas un moment intime de retour sur soi, elle est au contraire un spectacle, le tableau vivant que contemple l'œil curieux et jamais satisfait de l'adolescent. S'il y a un regard dans ce premier texte, ce n'est pas le regard réflexif du lecteur immergé dans un texte, suivant le déroulement de ces signes discontinus qui le forment ; le regard est ici saisie instantanée d'un tout immédiat, continu.

Le premier contact de Silvio avec la littérature, objet de cet *incipit*, consiste donc en la saisie d'une image et l'attrait de l'aventure. Image et aventure ou les éléments d'une définition de la littérature arltienne? Après tout, la littérature ce serait cela, des images et des aventures, des images d'aventure et des aventures d'images. Et cette définition minimale serait en même temps absolue : image et aventure ne seraient ni un premier stade qui devrait déboucher sur 'autre chose' dans un processus d'apprentissage, ni le premier pas vers la lecture, activité plus complexe et plus noble de déchiffrement et d'interprétation. Et si l'écriture arltienne résidait dans cette résistance au passage, à l' 'évolution', à l'apprentissage?

La *mala escritura* d'Arlt (la pratique d'une écriture du Mal et non plus le reproche qu'il lui est constamment fait d'«écrire mal», sans se soucier de la forme et même de la correction de la langue) serait alors une forme de commencement absolu, le début qui n'appelle pas une suite au sens où celle-ci serait une transformation, la *mala escritura* serait cette écriture qui se refuse à une 'évolution'. A cet égard, *El juguete rabioso* n'est pas un roman d'apprentissage au sens traditionnel du terme, à savoir ce roman de l'intégration du héros dans la société moderne fondée sur l'idée de progrès<sup>1</sup>. Non seulement parce que

---

<sup>1</sup>Le roman d'apprentissage est sans doute le meilleur représentant de la modernité qu'on la fasse commencer avec la picaresque ou qu'on la voie s'épanouir avec le *bildungsroman*, genre triomphant du dix-

son 'héros' ne réalise rien de ce que la société attend de lui et que toutes ses tentatives d'intégration échouent mais aussi et surtout parce qu'il sape les idées de progrès et d'intégration sociale.

Aussi pourrait-on considérer le premier roman d'Arlt, *El juguete rabioso* comme un écrit du début, un texte du commencement au sens où peuvent s'y percevoir une «intention et une méthode»<sup>1</sup>, soit l'orientation de l'écriture vers un projet et moins le regard rétrospectif vers une origine. La «méthode» et l'«intention» résideraient dans l'image et dans l'aventure. L'image fixe la singularité de ce début arltien en opérant un déplacement sémiotique (l'image pour le texte) et en installant un thème, l'aventure. Cette dernière n'est pas un simple contenu, mais une forme au sens où elle pose la préoccupation essentielle qui agite les textes arltiens, formulable comme un mot d'ordre : «Que la vie se transforme et qu'elle soit toujours nouvelle». L'aventure est l'aiguillon qui persécute, et empêche de tourner rond ou, comme le dit très bien Alberto Giordano :

La búsqueda o el encuentro, la imposibilidad o la inminencia de un 'suceso extraordinario' que obre, por la maravilla de su solo acontecer, la transformación de la vida, su absoluta renovación, ¿Qué otra historia imaginan con tanta insistencia, con igual intensidad, esas narraciones?<sup>2</sup>

Changer la vie<sup>3</sup> -adopter non pas un mode de vie différent mais un point de vue différent sur la vie- voilà l'espoir que secrète l'aventure, cet îlot temporel qui, dans l'imagination des personnages, acquiert la parfaite autonomie de ce qui, se coupant du flux continu, régulier et répétitif du temps quotidien et se régissant selon ses propres lois, appartient à l'extraordinaire ; une aspiration, la vie plus belle et plus forte, ce qu'Arlt synthétise en une expression heureuse, «la vida fuerte»<sup>4</sup>. Aspiration et exhortation, l'aventure est l'inquiétude qui, conjointement, lance les adolescents dans leur quête imaginaire et l'écriture arltienne dans son mouvement.

---

neuvième siècle, expression de l'apogée de la bourgeoisie et de sa conception du progrès comme accumulation, trajectoire clairement vectorisée. Le roman d'apprentissage comme représentant de la modernité ou plutôt d'une certaine modernité héritière de la pensée optimiste des Lumières est solidaire d'une histoire sociale de la littérature.

<sup>1</sup>Sur la notion de début en littérature et la lecture critique de l'origine, cf. Saïd, *Beginnings, Intention and Method*, *op.cit.*

<sup>2</sup>Alberto Giordano, «El infierno tan temido», *Paradoxa*, Rosario, Viterbo, n°7, 1993, p.72-83.

<sup>3</sup>On reconnaît là un mot d'ordre de l'avant-garde. Nous aborderons la question sous peu.

<sup>4</sup>Nous prenons ici la définition de l'aventure selon Georges Simmel, cf. *La philosophie de l'aventure : essais*, Paris, L'Arche, 2002.

Et pourquoi, dans ce début, lier l'aventure à l'image? Au-delà de la fonction illustrative de l'image, un rapport de nécessité les rapproche-t-il au point de les lier significativement? Oui, car l'image est sans doute plus qu'un support illustratif de l'aventure, dans la mesure où elle en partage le mode d'être. L'aventure, «la vida fuerte», chez Arlt est la vie libérée des entraves du temps, la forme idéale d'une existence détachée de la temporalité :

La vida fuerte es la vida liberada de la pesantez del tiempo que pasa, sin compromisos con el pasado o con el futuro ; un fulgor instantáneo en el que se afirman las fuerzas del comienzo ; la pura afirmación de un comienzo que tiene la perfecta soltura -el vértigo y la inquietud- de lo imaginario<sup>1</sup>.

Si l'aventure est l'instantané, y-a-t-il une forme plus adéquate à l'exprimer que l'image, ce signe qui se saisit instantanément dans sa totalité, tandis que le texte, lui, s'offre dans une saisie différée, fruit de la lecture déployée dans le temps? C'est sur cette différence sémiotique entre l'image et le texte, à la fois simple et majeure, que se joue l'affinité de l'image et de l'aventure. Les adolescents attirés par les images de la vitrine saisissent l'imminence d'un commencement, la forme absolue d'un début dans l'instantané de l'image et dans la promesse d'aventure. *L'incipit* de *El juguete rabioso*, placé sous la tutelle de l'image et de l'aventure, thématise ainsi son propre commencement.

Invitation, incitation, l'image est donc un excitant qui attise la curiosité de ces spectateurs avides que sont les adolescents. Bien plus, l'image est le support de la rêverie des adolescents absorbés dans la contemplation ; elle introduit au plaisir, un plaisir qui est une jouissance répétée, réitérée sans doute chaque après-midi, à la sortie de l'école, un plaisir qui n'est pas le doux repos consolant d'une lecture domestiquée mais l'excitation d'un appel à l'aventure dans la saisie de l'image, comme un éclair instantané à travers lequel s'affirment les forces du commencement. L'image est l'appel, l'entrée dans la littérature, entrée oblique ou en tout cas peu traditionnelle dans la mesure où elle ne se fait pas par la lecture, cette première étape obligée de tout parcours d'écrivain, la première phase d'un processus organique, lire-écrire.

Ainsi, contrairement à de nombreuses biographies d'écrivains (*El juguete rabioso* pourrait en effet se lire comme la biographie de l'écrivain Silvio Astier, ce que rendait explicite la nouvelle «El poeta parroquial», initialement intégrée dans *La vida puerca*, dans laquelle le narrateur rend visite au poète du quartier (Flores), Alejandro Villac, dans un mélange

---

<sup>1</sup>Cf. Giordano, article cité.



ambigu de respect et d'ironie), celle de Silvio ne place pas la lecture à l'origine -point de départ sacré- de l'écriture<sup>1</sup>. Les adolescents ne sont pas des lecteurs, dans la boutique du cordonnier ils sont tout au plus des spectateurs, voire de simples yeux qui regardent des images. Dans l'incipit de *El juguete rabioso*, la vision des images déplace donc la pratique noble de la lecture dans la généalogie de l'écriture. Certes, la lecture vient après mais elle n'est auréolée d'aucun prestige, elle est, bien au contraire, l'occasion de sarcasmes de la part de Silvio. En effet, la lecture est l'activité des sœurs de son compagnon d'aventures Enrique, des «demoiselles de vingt-six ans» qui brandissent leur savoir littéraire comme les restes d'une respectabilité bourgeoise compromise par la pauvreté, ou plus insidieusement, compensent un état involontairement prolongé de célibat par des lectures romantiques :

Las doncellas mayores de veintiséis años, y sin novio, se deleitaban en Chateaubriand, languidecían en Lamartine y Chervuliez. Esto les hacía abrigar la convicción de una 'élite' intelectual, y por tal motivo designaban a la gente pobre con el adjetivo de chusma.

*El juguete rabioso* (42)

Et si, quand la littérature est un produit, l'arme d'une stratégie sociale, ce qui restait, ce qui paradoxalement perdurait, c'était l'image fugace, le clignement de l'aventure, elle qui jouit de cette forme parfaite que lui confère son autonomie?

### 3. Image, oralité, originalité

La première image du texte a permis de constater que l'entrée arltienne dans la littérature se fait par l'image, cette dernière étant en quelque sorte la forme idéale de l'aventure, le moteur de la narration arltienne (ce point vers lequel elle tend, sans véritablement l'atteindre). Mais d'autres images attendent Silvio dans la boutique. En effet, devenu un habitué des lieux, il écoute les récits du cordonnier :

---

<sup>1</sup>La lecture comme matrice, complément ou synonyme de l'écriture est une constante des considérations sur la pratique de l'écrivain et des autobiographies. Ainsi, par exemple, *Les Mots* se composent de deux parties intitulées respectivement «Lire» et «Ecrire». La dimension créatrice de la lecture devient un topos de la critique depuis les théories de la réception ou les travaux d'Umberto Eco (*Lector in fabula*, *L'œuvre ouverte*).

En la mansarda, apestando con olores de engrudo y de cuero, su voz despertaba un ensueño con montes reverdecidos. En las quebradas había zambros gitanas... Todo un país montañoso y ríjoso aparecía ante mis ojos llamado por evocación.

*El juguete rabioso* (36)

Le cordonnier est le poète baudelairien qui sur la fange misérable de sa boutique fait fleurir sa poésie. Sa voix peint un paysage verdoyant, évoque la lointaine Espagne comme par la magie de son parler poétique. On perçoit, d'ailleurs, dans cette floraison magique le doux pastiche arltien d'une poésie romantique, fruit d'un poète populaire, *vates* aux compositions orales anoblies par l'inspiration. Le cordonnier récite de mémoire des histoires, brodant à sa guise sur des canevas de légendes transmis par la tradition orale. On peut se laisser entraîner à interpréter la figure de ce poète de l'oralité comme un représentant d'une préhistoire de la littérature, et même de l'écriture<sup>1</sup>. Mais ce n'est pas cette perspective historique- évolutionniste- qui nous intéresse ici et elle nous semble assez étrangère au propos d'Arlt. Il ne s'agit pas d'instituer une nouvelle oralité à l'origine de l'écriture arltienne en déplaçant l'oralité attendue -celle de la gauchesca, dont Arlt se démarque ailleurs d'une façon presque trop évidente pour ne pas être soupçonnable d'une certaine dose de stratégie<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup>Ce n'est pas l'objet de cette partie que de retracer une histoire des formes et des genres de la littérature, entreprise assez étrangère, croyons-nous, à la poétique arltienne. Littérature et écriture comme l'aboutissement d'une évolution? Oui, pour une certaine modernité, celle qui, avec les Lumières lie étroitement le progrès des sociétés à celui des formes écrites. Pour la modernité des Lumières, il existe un lien direct entre le progrès des formes sociales et celui des techniques d'écriture pictographique, phonétique et alphabétique. L'histoire de la littérature, héritière des sciences humaines du dix-neuvième siècle, trouve souvent les origines de la littérature moderne (les Belles Lettres) dans les manifestations de la littérature orale et, par la suite, la modernité littéraire, dans ses manifestations nationales, se définirait en fonction de son rapport à cette dernière. Ainsi, par exemple, la littérature française se couperait très nettement de ses racines populaires et orales et l'espagnole, dans une moindre mesure. Reste à savoir dans quelle 'modernité' s'inscrit l'œuvre arltienne. C'est ce sur quoi nous nous interrogeons.

<sup>2</sup>Arlt déploie une stratégie d'opposition à une certaine construction de la tradition littéraire nationale, instrumentalisée dans la définition d'un 'être' national dont on peut lire les manifestations dans une série d'*Aguafuertes* comme «La mula de lo gauchesco», *El Mundo*, 24 novembre 1932 et «Algo más sobre el gauchesco», *El Mundo*, 5 décembre 1932, cf. *Obras, Tomo II, Aguafuertes*, Buenos Aires, Losada, 1998, p.431-436. La récupération de la littérature orale -celle du *payador* et de la *gauchesca*- comme origine de la littérature nationale est présente dans les grandes synthèses littéraires de l'époque. Ricardo Rojas favorise la canonisation de *Martín Fierro* en le revendiquant dans sa fameuse *Historia de la literatura argentina* comme l'épopée nationale fondatrice de la littérature argentine. *Martín Fierro* est aussi essentiel dans l'idéologie nationale de Lugones, ce dont témoignent les conférences réunies dans *El payador* (1916). Bien que débouchant sur des idéologies et des engagements politiques différents voire opposés, les deux édifices littéraires reconnaissent la même origine, point de départ mythique de l'histoire nationale.

L'existence d'une littérature orale, d'une langue orale des *gauchos* est, pour Josefina Ludmer, une pure fiction. C'est la thèse inspirée de celle de Borges qu'elle défend dans son ouvrage sur la gauchesque. Cf. Josefina Ludmer *El género gauchesco, un tratado sobre la patria*, Sudamericana, 1988.

Ce qui est intéressant ici, c'est le rôle d'embrasseur que joue l'image : l'illustration de la vitrine est le point de départ du récit oral du cordonnier, lequel débouche sur l'image mentale. Puis celle-ci apparaît 'devant les yeux' du personnage, comme si l'image se projetait sur un écran invisible et intime, par l'action très magique d'une 'évocation' que l'on pourrait comprendre en son sens littéral, à savoir celui d'un appel, comme si la voix du cordonnier tirait du néant des images. L'imagination de Silvio consisterait donc, littéralement, en l'émergence d'images mentales, suggérées par la récitation du cordonnier.

C'est là un système qui rappelle le fonctionnement du cinéma, tel que pouvait le percevoir à ses débuts un spectateur naïf : l'émergence inattendue, 'magique' d'une image sur une surface. Le projecteur caché serait l'œil de Silvio ou la voix du cordonnier mais rien n'est élucidé et le fonctionnement technique de la formation des images n'est pas décrit -contrairement à ce qui se passera dans *Los siete locos* et *Los lanzallamas*. Silvio s'en tient à la remémoration de la contemplation émerveillée. Les images étourdissent l'adolescent comme un de ces premiers spectateurs de cinéma ébahis par la 'magie' du cinéma, ce surgissement inattendu et incompréhensible d'images lumineuses.

Et d'ailleurs, la description des images tourne court : quelques gitanes se détachant sur le fond constitué par les chaînes de montagnes -qu'on dira, pour suivre l'iconographie populaire, andalouses-, puis la désignation des images se perd dans le silence des points de suspension, suggérant au lecteur que l'énumération pourrait se poursuivre et qu'il y aurait sans doute plus à dire au sujet de ce que la voix du cordonnier provoque. Les images restent suspendues à ces points, sans le développement -redoublement, amplification?- des mots. C'est, finalement, une formule très générale qui reprend la description ou qui, plus exactement, la clôt par sa tournure conclusive qui à la fois résume et ferme toute possibilité de développement, plantant un décor général et pittoresque.

Mais l'espace d'un instant, s'est enclenchée une sorte de chaîne productrice avec, à son point de départ, l'image de la vitrine. Ainsi, l'image initie un cycle qui se résume de la façon suivante : image/récit oral/image. Certes les deux images qui encadrent le récit du cordonnier sont de nature différente, l'une est une image matérielle -l'illustration- et l'autre est une image mentale mais Silvio ne semble pas y voir de différence ou en tout cas il ne lui accorde pas d'importance. En prenant l'image pour un objet, une quasi-chose qui émerveille par sa présence et son pouvoir de suggestion, l'adolescent fait ainsi preuve

d'une imagination réaliste, ce type d'imagination qui explique l'enthousiasme (et parfois la peur) des spectateurs du premier cinéma. L'image a alors le pouvoir ambigu (fascination et effroi) que l'hallucination exerce. Si Silvio s'adonne au plaisir de ces images évoquées, projetées comme sur un écran mental et presque hallucinées, il n'y pas de trace de l'ambiguïté des sentiments qu'elles peuvent provoquer (ce qui évoluera dans les romans suivants) comme si, dans ce début de roman, le personnage nageait à son aise dans les eaux de l'imaginaire<sup>1</sup>.

L'image -support, image mentale- est ce qui circule le plus aisément dans les textes arltiens. Et cette circulation nous invite à penser de quelle façon l'image et l'oralité sont à l'origine de l'écriture arltienne. En paraphrasant la définition que Michel Foucault propose de l'origine, à la fin de son archéologie des sciences humaines dans *Les Mots et les choses*<sup>2</sup>, on pourrait dire que l'origine n'est pas un point de départ dans la chaîne du temps - l'origine comme genèse idéale ou hypothèse explicative- mais «une mince surface de l'originnaire qui longe» tous les textes (ou le grand texte arltien que sont les romans, nouvelles, *aguafuertes*, et pièces de théâtre) et ne leur «fait jamais défaut», comme si le texte arltien se détachait sur un fond de déjà commencé et que c'était «sur ce fond que l'on pouvait penser ce qui vaut comme origine». L'origine ne serait pas à penser comme un point reculé dans le temps qui surplomberait le déroulement des textes mais comme ce qui, en retrait mais toujours présent, alimente l'écriture, à la fois au plus près et au plus loin.

L'image et l'oralité sont dans cette fine couche d'originnaire qui accompagne l'écriture sans que ni l'une ni l'autre ne soit détentrice d'une vérité ou d'une quelconque authenticité perdue et regrettée. Aussi n'est-ce pas à une nostalgie des 'premiers temps de la littérature'

---

<sup>1</sup>Riches en réseaux d'images, travaillés par des pulsions à l'état brut, les textes d'Arlt seraient le champ de manifestation de l'imaginaire, comme figés par la sidération de l'image, et le niveau symbolique leur seraient, sinon interdit, du moins d'un accès difficile.

<sup>2</sup>A la fin de *Les Mots et les choses*, Michel Foucault définit ce qu'est l'origine pour les sciences humaines à partir du dix-neuvième siècle. Contrairement à la pensée classique -pour qui elle est ce «pli premier par lequel tous les événements historiques peuvent avoir lieu», dans la cohérence d'une pensée de la Représentation adossée à une correspondance généralisée des mots et des choses- l'origine, «c'est beaucoup plus tôt la manière dont l'homme en général [...] s'articule sur le déjà commencé du travail, de la vie et du langage», car «l'homme ne se découvre que lié à une historicité déjà faite [...] et quand «il essaie de se définir comme être vivant, il ne découvre son propre commencement que sur fond d'une vie qui elle-même a débuté bien avant». Aussi le recul et le retour de l'origine (la tâche de la pensée moderne est de la repenser pour finalement découvrir ses propres limites en redécouvrant la finitude dans l'interrogation de l'origine) est une des données qui selon l'auteur définit le mode d'être de l'homme. Cf. Michel Foucault, *Les Mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966, p.339-346.

que le début du roman nous incite et il ne prétend pas non plus nous faire admirer un quelconque pouvoir évocateur ou une certaine présence supérieure de l'oralité ou de l'image. Ces dernières ont une fonction, celle consistant à lancer l'écriture et à l'accompagner dans son déploiement, sur ce mode d'être singulier de l'origine comme découverte de ce qui a déjà commencé.

L'autre conclusion de ce cycle image/récit oral/image, c'est la mise en question de la notion d'originalité. Si l'image annonce le récit et que ce dernier s'enchaîne sur une image mentale, si, autrement dit, l'écriture se détache sur un fond de déjà commencé, si son origine est un point à la fois proche et lointain ou, en d'autres termes, ce qui accompagne constamment le mouvement de l'écriture, alors l'originalité n'est peut-être pas le moteur principal de l'écriture arltienne, ou en tout cas elle n'est pas une valeur proclamée sans ambiguïté, avec l'ingénuité d'une révolte de romantique torturé.

Se construisant à partir d'un donné culturel lui-même soumis à la reproduction, l'*incipit* de *El juguete rabioso* montre comment, à travers l'image industrielle et le récit oral, l'écriture arltienne prend place dans un circuit d'échanges où ce qui se transmet se copie, s'amplifie et se transforme, comme si une logique économique dominait la création (ou la simple pulsion) imaginaire. Regardant les couvertures illustrées des feuilletons, brodant des légendes urbaines, glosant la geste des bandits espagnols ou hallucinant (Silvio rêve les yeux ouverts) les espaces où se déroulent les aventures rocambolesques, Silvio et le cordonnier intègrent une chaîne d'images et de récits se répondant en écho.

Dès lors, que faire de l'idée d'un Arlt champion de l'originalité, obsédé par la recherche passionnée d'un espace dans le champ littéraire où il pourrait affirmer son absolue différence? Il serait peu judicieux de balayer la question d'un revers de main tant la question de la nouveauté semble travailler certains écrits d'Arlt. La célèbre introduction à *Los Lanzallamas* concentre les données d'un discours de la rupture et de la refondation en adoptant l'énergie combative de l'écriture manifestaire (métaphores bellicistes, images empruntées à la boxe), son modèle révolutionnaire et messianique (Arlt appelle à un nouvel ordre au nom d'un «nous» qui le porte à affirmer sa venue imminente), ses attaques partisans, la défense d'un style, une *mala escritura*, la promotion d'une littérature de non-littéraires :

El futuro es nuestro, por prepotencia de trabajo. Crearemos nuestra literatura, no conversando continuamente de literatura, sino escribiendo en orgullosa soledad libros que encierran la violencia de un 'cross' a la mandíbula. Si, un libro tras otro y 'que los eunucos bufen'.  
«Palabras del autor»<sup>1</sup>.

Arlt définit très clairement l'horizon d'une littérature à venir. Le futur est une exhortation car le présent ne répond pas aux attentes du jour. Dans ce texte, il y a à la fois une confiance et une défiance, un mélange que l'on retrouve dans la correspondance d'Arlt assurant à ses proches qu'il est l'écrivain le plus important de sa génération mais qu'il n'y trouve pas sa place<sup>2</sup>. A la lumière de ces textes, il ne fait pas de doute qu'Arlt partage avec les avant-gardes ce fétiche de l'originalité qui les distingue de façon presque caricaturale. Arlt adopte la posture d'auto-engendrement faite de rupture et de prophétie qui, plutôt qu'un objet en particulier, définit l'avant-garde<sup>3</sup>.

Il y aurait donc une contradiction entre, d'une part, la posture avant-gardiste d'Arlt revendiquant son originalité dans ses textes manifestaires et dans sa correspondance (dans l'ensemble du paratexte<sup>4</sup> constituant une part importante de son image d'auteur) et, d'autre part, le procédé de création imaginaire représenté dans le début du roman et que l'on a interprété comme une métaphore de la création littéraire. Le cycle image/récit oral/image suppose, sinon une négation de l'originalité de la création et des titres de possession de l'auteur, au moins sa mise en question puisque le cycle se fonde sur un

---

<sup>1</sup>Roberto Arlt, «Palabras del autor», *Los lanzallamas, Obras, Tomo I*, Buenos Aires, Losada, 1997, p.385-387.

<sup>2</sup>Dans ses lettres à sa soeur et à sa mère, Arlt affirme à plusieurs reprises sa valeur d'écrivain, allant jusqu'à se présenter comme le meilleur écrivain de sa génération tout en soulignant que ce statut n'est pas reconnu.

<sup>3</sup>Pour une synthèse de la notion d'avant-garde -comme phénomène dynamique et ensemble d'usages et de pratiques qui s'offre à l'analyse comme posture et non comme objet- et sur ses rapports avec la modernité, cf. François Noudelmann, *Avant-gardes et modernité*, Paris, Hachette, 2000.

<sup>4</sup>En toute rigueur (genettienne) seul le texte de préface à *Los Lanzallamas* fait partie du paratexte, comme «seuil ou vestibule qui offre à tout un chacun la possibilité d'entrer dans le texte ou de rebrousser chemin [...] et qui est une zone de transaction : lieu privilégié d'une pragmatique et d'une stratégie, d'une action» (p.8) directe sur le lectorat. Les correspondances d'Arlt avec sa soeur et sa mère font partie de l'épitéxte, à savoir de cet ensemble constitué de «tout élément paratextuel qui ne se trouve pas matériellement annexé au texte dans le même volume mais qui circule en quelque sorte à l'air libre, dans un espace physique et social virtuellement illimité» (p.346) : entretiens, correspondances, journaux intimes, et plus particulièrement à l'épitéxte privé. Au-delà de la distinction catégorielle, ce qu'il faut remarquer, c'est l'énonciation particulière de ce type de texte et leur cadre de communication. Dans ces lettres, Arlt s'adresse à des 'confidants' réels, perçus comme tels et dont la personnalité, et les liens familiaux qu'ils ont avec l'auteur importent à la communication jusqu'à en infléchir la forme et la teneur (il y a pour Arlt une certaine volonté de rassurer deux femmes qu'il soutient financièrement, de justifier un choix de vie et de carrière). Et le lecteur, admis dans cette confiance, prend connaissance d'une manière toujours différée d'un message qui ne lui est pas adressé au premier chef. Cf. Gérard Genette, Paris, *Seuils* (1987), 2002.

principe de récupération et de reproduction, deux opérations qui semblent entrer nettement en contradiction avec la nouveauté, l'inouï, le *ex nihilo*, valeurs, procédés et états marqués du sceau de l'originalité. Il nous faut donc préciser les liens entre, d'une part, originalité et reproduction et, d'autre part, originalité et imitation afin de repenser la position de l'avant-garde et celle d'Artaud à ce sujet.

On a dit que l'originalité était une constante du discours de l'avant-garde, son fétiche en quelque sorte. L'artiste d'avant-garde a en effet entonné quantité de *credo* différents et il n'y a eu qu'un seul invariant, semble-t-il, dans les discours de l'avant-garde : le thème de l'originalité. Par originalité, on entend plus que cette sorte de révolte contre la tradition qui transparait dans le 'Make it new' d'Ezra Pound ou dans les exhortations des futuristes italiens à détruire les musées qui couvrent l'Italie comme «d'innombrables cimetières», un geste vain dont la répétition aboutit à une contradiction caricaturale, à cette «tradition de la rupture» dont parle Octavio Paz<sup>1</sup>.

Plus qu'un rejet ou une dissolution du passé, l'originalité avant-gardiste est conçue comme une origine au sens propre, un commencement à partir de rien, une naissance<sup>2</sup>. L'originalité devient une métaphore organiciste, se référant moins à l'invention formelle qu'aux sources de la vie. Le moi comme origine est préservé de la contamination de la tradition par une sorte de naïveté originaire. Le moi comme origine a le pouvoir de se régénérer continuellement, de renaître perpétuellement de lui-même, il permet une distinction absolue entre un présent expérimenté *de novo* et un passé lourd de tradition.

Les revendications de l'avant-garde recouvrent exactement ces affirmations d'originalité. L'artiste d'avant-garde revendique par-dessus tout son originalité comme un droit, pour ainsi dire un droit d'aînesse. Son moi étant à l'origine de son œuvre, cette œuvre sera tout aussi unique que lui-même, sa propre singularité garantissant l'originalité de sa production. Cette garantie qu'il se donne lui permet d'investir son originalité dans la reproduction, il ne la met pas en péril puisqu'elle est préservée comme un noyau dur dans le cycle de croissance enclenché par la reproduction. Faut-il lire, dès lors, dans les

---

<sup>1</sup>Octavio Paz, *Los Hijos del Limo*, Barcelone, Seix Barral, 1974.

<sup>2</sup>Un soir de 1909, Marinetti éjecté de son automobile dans les égouts d'une usine, en émerge comme d'un liquide amniotique pour naître -sans géniteurs- futuriste. Cette parabole de l'auto-crédation absolue qui figure au début du premier manifeste futuriste fonctionne comme modèle de ce que l'avant-garde entend par originalité. Sur cette question, voir Rosalind Krauss, *L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, Paris, Macula, 1993.

déclarations d'Arlt la confiance dans un moi unique qui, par son originalité, assurerait sa pérennité et celles de ses créations?

Autrement dit, y a-t-il dans la posture avant-gardiste d'Arlt -une posture d'auto-engendrement faite de rupture et de prophétie- le mécanisme de récupération et de dépassement de la reproduction, cette synthèse dialectique que Rosalind Krauss voit à l'œuvre dans la constante l'originalité proclamée par l'avant-garde? Peut-on y voir le dépassement voire l'exploitation de la logique du marché de la littérature et la vision triomphante de l'avant-garde dans son rêve de toute-puissance et son utopie narcissique d'une conservation de l'unique (le moi) dans la chaîne de reproduction? Arlt serait alors le champion d'une modernité qui se joue de la condition inhérente de l'art moderne, définie par Benjamin dans *L'œuvre d'art à l'âge de la reproductibilité technique*- car elle sait neutraliser son péril potentiel? Et donc l'image comme produit (et symbole) de la copie ne constituerait pas une menace pour l'écriture mais une expansion?

Sans vouloir laisser toutes ces questions en suspens, nous ne pouvons y répondre dès à présent car elles dépassent le cadre de cet *incipit* qui, croyons-nous, a pour fonction essentielle de les poser. On vient de voir que l'originalité de l'avant-garde ne s'opposait pas au phénomène de la reproduction contre laquelle le moi (socle, origine de la création) s'immunise et que les déclarations arltiennes peuvent faire penser qu'un mécanisme de la sorte (discours de l'originalité et sentiment de toute-puissance du moi et de la création littéraire compris comme un continuum devant la reproduction) est à l'œuvre chez lui. Mais analysons davantage cette relation en examinant les rapports de l'originalité avec l'imitation.

Voici deux notions antithétiques. L'originalité se construit contre l'imitation qui suppose une reconnaissance et un dialogue avec la tradition, ce qu'épidermiquement rejette l'avant-garde, se définissant parfois exclusivement par son rejet. Et Arlt semble adopter la même attitude de rejet, du moins dans ses textes manifestaires. Cependant la situation est différente dans *El juguete rabioso* et la relation ambiguë d'attraction et de répulsion que l'on peut observer dans la rhétorique arltienne concernant l'institution littéraire peut se refléter dans l'attitude de Silvio à l'égard de la bourgeoisie lettrée. Tout au long du roman, il lutte pour se défaire du charme qu'elle exerce sur lui et néanmoins il finira par succomber car le mécanisme mimétique qui régit son désir surgit avec une force



chaque fois plus grande. C'est en effet par l'intermédiaire d'un troisième terme, d'un médiateur que Silvio aspire à se distinguer, à s'intégrer dans la société, voire à acquérir une reconnaissance sociale. Le désir est mimétique, nous dit René Girard<sup>1</sup>. Et dans le cas de Silvio, c'est l'ingénieur Vitri, l'universitaire, qui stimule le désir d'ascension sociale de Silvio.

Rien de plus trompeur que le désir qui croit s'attacher exclusivement aux qualités de son objet. On désire par l'intermédiaire d'un tiers qui révèle les qualités de l'objet, c'est la vérité du roman que de démonter le système, à l'encontre du mensonge romantique. Et lorsque Silvio se cache cette aspiration et s'assigne des modèles aux antipodes de Vitri (Rocamboles ou le Rengo, représentant du prolétariat), le «transfuge»<sup>2</sup> Silvio s'encanaille délibérément, affirmant le mal comme unique bien. Sans s'en rendre compte, Silvio participe cependant à la dynamique mimétique qu'il prétend combattre : il instaure un ordre à l'envers qui se fonde sur l'inversion systématique mais symétrique de la norme, en se nourrissant de cette dernière<sup>3</sup>.

Le triangle du désir replace l'imitation au cœur de la problématique arltienne et propose un modèle plus complexe de modernité en faisant de l'originalité une aspiration contradictoire car traversée par une dynamique mimétique. La modernité prend en effet la forme d'une «aporie que nous désignerons comme un paradoxe mimétique, lequel consiste dans le fait qu'un sujet constitue ce qui lui est propre d'après ce qui lui est étranger mais sans le reconnaître et tout en revendiquant simultanément et explicitement l'autonomie»<sup>4</sup>. Au-delà de l'alternative originalité/tradition-transmission, le désir triangulaire, à l'œuvre dans la psychologie du protagoniste arltien et dans la poétique arltienne faite d'emprunts biaisés, montre comment l'originalité est un discours et une posture complexe qui dans le cas d'Arlt ne peut se comprendre comme une volonté simple et sans ambiguïté de se démarquer.

---

<sup>1</sup>René Girard, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Paris, Grasset, 1961.

<sup>2</sup>Oscar Masotta, *Sexo y traición en Roberto Arlt* (1965), Buenos Aires, Corregidor, 1998.

<sup>3</sup>Pour une analyse détaillée de la dynamique du désir mimétique et de ses conséquences sur la modernité arltienne, cf. Ilse Logie «Los desafíos de la modernidad en el Río de la Plata : análisis de *El juguete rabioso* de Roberto Arlt», Benzón et Rossiello (eds), *Los múltiples desafíos de la modernidad en el Río de la Plata*, série *Río de la Plata* n°23-24 (*Actas del VII congreso internacional del Celcirp*, Gotemborg, 2000), p. 437-445.

<sup>4</sup>Cf. Logie, article cité, p.438.

Le discours arltien, comme celui de l'avant-garde, repose non pas sur un simple rejet ou sur un discrédit de la copie mais sur son refoulement, qui, opération psychiquement plus complexe et coûteuse, permet certes à un sujet de se défendre contre ce qu'il perçoit comme une menace en se construisant un système de représentations destinées à le protéger mais ne garantit pas l'étanchéité du système. Le discours de l'originalité serait un symptôme, le signe de l'opération de refoulement : affirmer une différence pour se protéger de l'emprise des modèles, du poids des 'pères' symboliques de la tradition.

Avant de poursuivre notre analyse en abordant la question de la tradition, résumons le parcours de notre étude. A l'entrée de son texte, Arlt place des images de plusieurs natures dont les rôles varient mais qui, toutes, ont une fonction inaugurale : elles mettent en mouvement l'écriture. Ainsi, au-delà de la simple illustration, l'image partage avec l'aventure un mode d'être temporel, celui de l'instantané, qui la place au coeur de la poétique arltienne, dans une quête de la «vida fuerte». Dans les premières lignes de *El juguete rabioso*, l'image apparaît sous la forme des couvertures illustrées de romans d'aventures dont le cordonnier relaie l'aura à sa manière, en égrenant avec ferveur son récit hybride fait de morceaux de lectures, de légendes orales et d'histoires de bandits réels. Le récit oral du cordonnier plonge Silvio dans la contemplation d'une image mentale, comme s'il hallucinait le monde que les paroles du cordonnier lui suggèrent, reprenant à sa manière le traditionnel *ut pictura poiesis*.

Dans cette petite séquence, se met en place une chaîne image/récit oral/image. Elle donne l'élan d'une production de l'imagination et met en place le fonctionnement de la poétique arltienne : reprise, récupération, reformulation, littérature seconde qui se détache sur un fond de déjà commencé. C'est comme cela qu'il faut comprendre l'origine de l'écriture chez Arlt : comme ce qui accompagne l'écriture et non comme un principe de causalité qui en la surplombant la détermine (*post hoc ergo propter hoc*). L'origine n'est pas le point de départ dont l'antériorité lui conférerait un pouvoir d'explication et de préséance absolue sur le reste de l'oeuvre. Le début arltien n'est pas une quête essentialiste des 'premiers temps de la littérature', il est l'abordage d'un train en marche.

Aussi, dans l'*incipit* du premier roman d'Arlt, se donnent des valeurs, procédés et motifs constituant un début, une entrée dans l'écriture comme la définition d'un programme. Le programme arltien de ce début s'énonce à travers quelques couples de notions : aventure

et image que lie un même rapport au temps, image et oralité dont la chaîne productive déplace le couple plus attendu dans un premier roman qui est de surcroît un roman d'apprentissage, lecture/écriture. L'image et l'oralité ne sont ni les garants d'une origine (point mythique que l'on retrouverait en remontant le cours d'une histoire essentialiste de la littérature pour y retrouver, comme dans un éden, l'image et l'oral dans leur pureté naïve) ni le socle d'une l'originalité qui découlerait de cette dernière. Dès lors, on peut se demander si l'*incipit* de *El juguete rabioso* met à mal ce pilier de l'image de l'auteur Arlt et cette valeur fondamentale de l'avant-garde qu'est l'originalité.

Rien de si spectaculaire dans ce début, car, comme on l'a fait remarquer, la reproduction (sous-entendue dans la chaîne image/récit oral/image) n'empêche pas l'originalité, l'avant-garde se protégeant derrière le moi tout-puissant et véritable 'origine' de la création, et l'imitation qui reste un principe actif dans *El juguete rabioso* (tant dans la psychologie du personnage que dans la poétique arltienne qui reprend et imite) découvre le paradoxe mimétique devant lequel le désir d'originalité place les personnages arltiens (Silvio et Arlt lui-même).

*El juguete rabioso* serait alors le point de lancement d'une dynamique d'écriture qui refuserait l'idée de centre, une sorte de dérive sans original? Certes des procédures et des motifs de l'écriture arltienne sont en place, la reproduction, et -glissement qui ne se fait pas attendre dans ce premier roman- la falsification. La dynamique arltienne est celle d'un cycle d'images, une circulation de copies qui fait planer plus que l'ombre d'un doute sur l'origine de toutes choses. Mais à ce niveau de l'œuvre, dans cette entrée en écriture, il y a encore des originaux, ou du moins la croyance dans leur existence, ce dont témoigne, à nos yeux, l'enthousiasme créatif des jeunes faussaires, quand l'émotion est la rétribution principale :

Así vivíamos días de sin par emoción, gozando el dinero de los latrocinios, aquel dinero que tenía para nosotros un valor especial y hasta parecía hablarnos con expresivo lenguaje.  
*El juguete rabioso* (49).

*El juguete rabioso* n'a pas le cynisme désespéré de *Los siete locos* et encore moins la rage incendiaire de *Los lanzallamas*, même s'il ne nous faudra pas attendre bien longtemps pour que Silvio perde la candeur de ce premier élan. C'est une évolution sur laquelle nous reviendrons.

Dans ce début de roman, il y a donc un récit interne dont les quelques acteurs (image, récit oral d'un cordonnier) composent une micro-fiction des origines. Une fiction et non un mythe personnel car l'aura qui entoure ce dernier est déjà ternie dans cet *incipit*, l'original/originel étant déplacé par les procédés de reprise, de réécriture, de transmission orale. Cependant, et c'est là ce qui retient ce début arltien du côté de la modernité, l'aura de l'original est certes ternie mais elle est toujours présente et agissante et le texte arltien se retient au bord du vertige -postmoderne- d'un monde de copies sans original.

#### 4. Questions de filiation

En analysant le rapport qu'établit l'*incipit* du premier roman avec l'originalité, nous avons évoqué la relation d'Arlt avec la tradition. Le discours arltien sur la tradition littéraire argentine est ambigu -comme d'ailleurs l'ensemble du discours arltien. Le discours sur l'originalité et la position complexe de l'*incipit* à son égard nous conduisent à interroger cette dernière à travers un rapide bilan critique de la question sous l'angle particulier de la filiation, puisque l'originalité revendiquée par les avant-gardes (et la rhétorique arltienne présente les mêmes caractéristiques) se présente comme une révolte des fils contre les pères, une logique de l'affirmation, de la rupture et de la refonte.

*El juguete rabioso* s'ouvre sur la boutique d'un cordonnier qui parmi les chaussures de ses clients et ses outils conserve des livres qu'il loue, vend et prête parfois aux adolescents sortant de l'école. Dans le premier épisode du roman, se met en place une situation qui se répètera dans l'œuvre, à savoir la rencontre d'une figure tutélaire et initiatrice qui excite le désir d'imitation de Silvio, paradigme que l'on retrouve dans les autres épisodes (rencontre avec le théosophe Souza, puis avec l'ingénieur A. Vitri) et d'autres textes (*Las ciencias ocultas* et dans «El poeta parroquial»). Ce sont des figures vers lesquelles Silvio tend tout entier dans un élan plus enragé qu'enthousiaste. Le succès est toujours un espoir vers lequel tendent les personnages arltiens, sans jamais être convaincus de pouvoir l'atteindre, et la déception et la trahison sont comme toujours en germe dans toute situation nouvelle, *a fortiori* quand l'initiateur est une figure dégradée (Don Gaetano, el Rengo).

Aussi les premières lignes du roman vibrent-elles de ce mélange étrange d'enthousiasme juvénile et de ratage programmé. Le personnage du cordonnier est présenté par Silvio comme son «initiateur», celui qui, certes, lui découvre la merveille d'un monde de bandits dont il est la mémoire vivante mais qui est, lui aussi, d'entrée, marqué par le stigmate de l'échec et de l'insatisfaction, comme si ce petit homme bourru transmettait avec l'amertume du 'raté' :

Quando tenía catorce años me inició en los deleites y afanes de la literatura bandoleresca un viejo zapatero andaluz.

*El juguete rabioso* (35)

Me iniciaba con amargura de fracasado en el conocimiento de los bandidos más famosos en las tierras de España, o me hacía la apología de un parroquiano rumboso a quien lustraba el calzado y que le favorecía con veinte centavos de propina.

*El juguete rabioso* (35-36)

Silvio est initié, comme dans un rite, par le cordonnier qui lui transmet les récits flamboyants des grands bandits espagnols. Le déplacement est très clair. Certes, le cordonnier fonctionne comme une figure paternelle, initiatrice, qui fonde et légitime l'entrée en écriture mais c'est un cordonnier, andalou, qui transmet dans sa langue étrangère et imparfaite (comique et pastichée) des récits oraux d'une légende urbaine étrangère. Cette figure n'est donc ni celle du Père qui assure la légitimité de ses descendants par la transmission du récit d'une Genèse (geste familiale et/ou nationale) ni celle, rassurante, de la Mère berçant l'enfant au son des histoires intimes et familiales. Ce que construit Silvio avec la figure du cordonnier c'est un récit de filiation déplacé. Il y a d'abord une paternité difficilement attribuable et à cet égard, *El juguete rabioso* entre dans une zone de turbulence paternelle : le père de Silvio est une figure manquante et le roman se construit une constellation improbable de protecteurs et de mentors défailants, redoublant la propre démarche du jeune auteur Arlt recherchant sa propre constellation (de R. Güiraldes à Soiza Reilly<sup>1</sup>).

En lieu et place du couple Père/Fils, il y a le duo initiateur/groupe d'enfants dans cette zone intermédiaire de ce début du roman, entre la rue et l'école pour ce qui est moins une origine -événement, point unique dans le temps- qu'un début -pratique réitérée et ici collective. Et en lieu et place du récit épique ou de la récitation lyrique, il y a des morceaux mémorisés d'histoires lointaines, articulés dans un espagnol ibérique parodié, carnavalisé,

---

<sup>1</sup>Roberto Arlt, *El juguete rabioso, Obras, Tomo I*, Buenos Aires, Losada, 1997, p.43.

soit du discontinu, de l'inorganique, de l'exogène. Derrière le cordonnier initiateur et ses récits colorés de bandits folkloriques, se dessine donc une zone paternelle –zone de la loi et de la tradition littéraire- qui est aussi une zone de déplacement littéraire (l'épopée argentine, la gauchesque, est déplacée par les récits des hauts faits de Robins des bois ibériques et les Belles Lettres vacillent dans leur édifice majestueux), de confrontation sous-jacente et donc d'une certaine angoisse- que l'on retrouvera plus tard dans la scène clef du vol de la bibliothèque. Et bien sûr ce que transmet le cordonnier c'est à la fois l'espoir, le parfum de l'aventure et l'amertume de l'échec, la «rage» contagieuse.

Et pourquoi ne pas voir dans cet 'initiateur' la figure de l'écrivain? Dans sa boutique où il remise les morceaux de cuir et les formes d'après lesquelles il confectionnera les chaussures de ses clients, le cordonnier retape, reprise, en bon «remendón», il fait du neuf avec du vieux :

Solía echar algunos parrafitos conmigo, y en tanto escogía un descalabrado botín entre el revoltijo de hormas y rollos de cuero, me iniciaba con amarguras de fracasado en el conocimiento de los bandidos más famosos en las tierras de España, o me hacía la apología de un parroquiano rumboso a quien lustraba el calzado y que le favorecía con veinte centavos de propina.

*El juguete rabioso* (35-36)

Les pièces de cuir et les formes entassées dans la boutique sont manipulées par les mains crasseuses du cordonnier qui, tout en exerçant son métier, concocte ses récits épiques. Les deux opérations n'en sont finalement qu'une seule et même : produire un objet neuf -chaussure ou récit- à partir de morceaux épars qui agencés par le savoir-faire du fabricant se transformeront en une paire de chaussure neuve ou en un récit. La simultanéité de leur exécution ne fait que souligner leur parenté. En somme, ce que propose cette première scène de *El juguete rabioso*, c'est l'image de l'écrivain au travail et l'atelier-boutique du cordonnier est la métaphore de la table d'écriture du romancier ou, plus exactement, dans le cas d'Art, la salle de rédaction du journal avec le bureau de l'écrivain-journaliste où trône la *Underwood*.

Et l'artefact que l'écrivain fabrique, ce n'est pas un seul récit mais deux types de récits, l'un qui pare d'une aura littéraire les légendes des bandits espagnols, l'autre qui crée la légende nouvelle des héros du *lumpen* portègne -le client du quartier, ce «parroquiano rumboso» vaguement bandit, trafiquant ou peut-être souteneur qui provoque le respect et la crainte. Si l'on file la comparaison, on pourra dire que ces formes sur lesquelles le

cordonnier confectionnera les chaussures de ses clients, sont comme les différents genres littéraires -feuilleton, roman noir- auxquels s'essaie l'écrivain. Pour parachever la transformation, dans la nouvelle économie littéraire, ses récits hagiographiques lui valent une rétribution sonnante et trébuchante, «veinte centavos de propina».

Enfin, remarquons que le cordonnier recycle non seulement de l'usagé, du vieux mais aussi le rebut, ce dont plus personne ne veut. C'est au milieu d'un fatras noirci par les graisses et la crasse qu'il évoque les splendeurs chatoyantes des gestes ibériques, les chevauchées fantastiques des bandits au grand coeur et aux gestes nobles. Autrement dit, il bricole, certes mais surtout, émule baudelairien, il fait s'épanouir les fleurs d'une poésie moderne qui se nourrit du Mal et du Laid. L'image saisissante du cordonnier dans son atelier le résume assez bien : il a les mains dans la crasse, mais les murs de sa boutique s'illuminent des couleurs 'pittoresques' des bandits andalous :

Cuidarlo, niño que dineroz [sic] cuesta –y tomando a sus menesteres inclinaba la cabeza cubierta hasta las orejas de una gorra color ratón, hurgaba con los dedos mugrientos de cola en una caja, y llenándose la boca de clavillos continuaba haciendo con el martillo toc...toc...toc...

Dicha literatura que yo devoraba en las 'entregas' numerosas, era la historia de José María, el Rayo de Andalucía, o las aventuras de Don Jaime Barbudo y otros perillanes más o menos auténticos y pintorescos en los cromos que los representaban de esta forma :

Caballeros en potros estupendamente enjaezados con renegridas chuletas en el sonrosado rostro, cubierta la colilla torera por un cordobés de siete reflejos y trabuco naranjero en el arzón. Por lo general ofrecían con magnánimo gesto una bolsa amarilla de dinero a una viuda con un infante en los brazos, detenida al pie de un altozano verde.

*El juguete rabioso* (36-37)

On est tenté de voir dans cette disposition presque picturale une allégorie : le personnage du cordonnier au premier plan, dans son amoncellement de rebuts divers, et au second plan, l'image, le «cromo» -gravure ou illustration représentant un ailleurs splendide et lointain- nous rappellent l'iconographie mélancolique des écrivains et autres penseurs. Ainsi *El juguete rabioso* nous proposerait une seconde «policroma carátula», celle qui après les héros admirés par les adolescents, représenterait un héros moderne -ange déchu, démon baudelairien : l'écrivain. Ce cordonnier qui bricole avec les restes, les fragments, le mélange, ce pourrait aussi être Arlt qui travaille avec la langue nationale. C'est en tout cas cette définition du style arltien que propose Emilio Renzi dans *Respiración artificial* :

Arlt maneja lo que queda y se sedimenta en el lenguaje, trabaja con los restos, los fragmentos, la mezcla, o sea, trabaja con lo que realmente es una lengua nacional. No entiende el lenguaje como

una unidad, como algo coherente y liso, sino como un conglomerado, una manera de jergas y de voces [...] Y ése es el material sobre el cual construye su estilo<sup>1</sup>.

C'est aussi le photographe ou l'amateur de photographies qui se comporte dans sa recherche comme le ferrailleur que Baudelaire aimait comparer au poète moderne :

Tout ce que la grande ville rejette, tout ce qui est perdu, méprisé, foulé aux pieds, il le recense et le recueille... Il trie et fait un choix avisé, il amasse comme un miséreux recueille un trésor, des déchets qui prendront la forme d'objets utiles ou agréables à la vue entre les mâchoires de la déesse Industrie<sup>2</sup>.

Mais la lecture de cette figure est souvent différente. Revenons vers cette interprétation plus courante. Le cordonnier a en effet souvent été perçu comme un des représentants ou un des indices d'une marginalité d'Arlt, marginalité à l'égard du champ littéraire, de l'Académie, des cercles de pouvoirs sociaux et politiques. En somme, cette figure liminaire qui assure l'entrée du lecteur dans le roman et celle d'Arlt en littérature symboliserait la position singulière de l'écrivain et résumerait son parcours tel qu'il l'a lui-même synthétisé dans un véritable récit, constitué, ressassé à travers des prologues, des entretiens, sa correspondance et bien sûr dans les *aguafuertes* et qui constitue le fondement de son image d'auteur.

Les éléments de ce récit sont connus mais il convient de les rappeler tant ils influencent la réception de l'œuvre arltienne : des parents immigrés venant d'Allemagne et du Nord de l'Italie (d'où ce nom «imprononçable» dont Arlt se pare avec un orgueil à peine dissimulé<sup>3</sup>), un père autoritaire et lointain (qui n'est pas sans hanter les personnages arltiens ; on l'évoque ainsi souvent sinon comme référent direct au moins comme 'source d'inspiration' d'un passage où Erdosain se rappelle son enfance misérable dans un foyer peu accueillant, et même glacé par les rigueurs d'un père violent<sup>4</sup>), une mère passionnée d'occultisme et très pieuse (dans ses dernières lettres, elle exhorte son fils impie à se tourner vers la religion et sans trop croire à une miraculeuse conversion, elle prie pour le

---

<sup>1</sup>Ricardo Piglia, *Respiración artificial*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1988, p.169-170.

<sup>2</sup>Susan Sontag, *La photographie*, Paris, Seuil, 1979, p. 94.

<sup>3</sup>«Yo no tengo la culpa», *El Mundo*, 6 mars 1929.

<sup>4</sup>Erdosain 'explique' sa disposition masochiste, le désir d'être humilié par les vexations imposées par un père violent : «Quien comenzó este feroz trabajo de humillación fue mi padre. Cuando yo tenía diez años y había cometido alguna falta, me decía : «Mañana te pegaré.» Siempre era así, mañana... ¿Se dan cuenta?» *Los siete locos, Obra, Tomo I*, Buenos Aires, Losada, 1997, p.205.



salut de son âme<sup>1</sup>) l'école quittée très tôt (si l'on en croit la légende, Arlt ne finit pas l'école élémentaire...), des lectures non argentines (les romans de Dostoïevski et les feuilletons français et espagnols lus dans des traductions de mauvaise qualité), la passion de l'invention ou plutôt celle d'être inventeur, le «batacazo» qui apporte miraculeusement richesse et reconnaissance (Arlt tentera d'élaborer des bas ultra-résistants, il installera même un petit atelier dans une arrière-boutique louée dans son quartier de Flores, persistant malgré les doutes de son entourage...) la revendication de l'écriture journalistique et l'impossibilité de 'faire du style' devant l'urgence d'écrire (et face à «l'édifice social qui s'effondre»<sup>2</sup>).

L'image du parvenu batailleur et écrivant dans l'urgence fiévreuse est reproduite et amplifiée, avec plus ou moins de nuance et de distance par la critique, notamment celle qui y voit une confirmation de positions idéologiques, politiques ou sociales. C'est le cas par exemple de Raúl Larra qui mène la première lecture critique de son œuvre mais depuis son propre engagement politique, revendiquant l'écrivain pour l'ancrer définitivement à gauche, chez Boedo<sup>3</sup>. C'est aussi le cas de David Viñas qui trouve chez Arlt une pièce essentielle de son système, Arlt devenant celui qui fait entrer la littérature dans l'ère de l'immigration et des masses et dans l'âge de l'écrivain professionnel.

Et ces quelques données biographiques sont enrichies, lues en miroir avec des passages et des éléments textuels (les nombreuses figures paternelles, lointaines ou défaillantes, les 'doubles' de l'auteur comme le jeune Silvio, voire Erdosain, et les autres 'torturés' de ses nouvelles) de sorte que l'image de l'auteur est amplifiée dans un mélange si bien dosé de données biographiques et d'éléments fictionnels<sup>4</sup> qu'elle acquiert une dimension

---

<sup>1</sup>«Mi querido Roberto, No me siento nada bien y quiero decirte una cosa antes de morir. Te ruego para el bien de tu alma para tu salvación, buscate un fraile o un cura y confesate y comulgá y decile que también te de (sic) el sacramento de la confirmación que tu (sic) no lo recibiste». La lettre est reproduite par Omar Borré dans *Arlt y la crítica*, 1926-1990, Buenos Aires, América Libre, 1996, p.174.

<sup>2</sup>Roberto Arlt, *Palabras del autor* (prologue à *Los Lanzallamas*), *Obra*, TI, Buenos Aires, Losada, 1997, p.385-387.

<sup>3</sup>Raúl Larra, *Roberto Arlt, el torturado*, Buenos Aires, Anfora, 1952. Larra entend mettre un terme à la polémique entre le parti communiste et Arlt à la suite d'une polémique survenue en 1932 dans les pages de *Bandera Roja* entre Arlt et Roberto Ghioldi, directeur du journal. Le message de Larra est clair sur ce point, Arlt est 'des nôtres'.

<sup>4</sup>Dans sa préface à *El juguete rabioso*, Juan Carlos Onetti résume très bien la tension autobiographique qui peut la sous-tendre. Il ne s'agit pas de nier ce qui semble très vraisemblable- l'influence sur le roman de la biographie arltienne- mais d'en mesurer l'exact portée. «Arlt nació y soportó la infancia en ese límite filo que los estadígrafos de todos los gobiernos de este mundo llaman miseria-pobreza, soportó a un padre de sangre aria pura que le decía a cada travesura : mañana a la seis te voy a dar una paliza. Arlt trató de

mythique, conférant à Arlt le caractère et la stature d'un fondateur. Fondateur d'une littérature du Mal, entendue comme ce qui est en rupture, marginal, périphérique, anti-académique.

Cette synthèse réussie, qui est peut-être le vrai «batacazo» d'Arlt, est sans doute la meilleure démonstration de ce que dans ses textes Arlt démonte la machine littéraire comme puissante machine de fiction, machine à faire croire<sup>1</sup>. Et si l'on en juge d'après l'image persistante de l'auteur dans la mémoire collective et nationale<sup>2</sup>, c'est finalement le 'récit Arlt' qui est le meilleur produit de la machine à produire de la fiction<sup>3</sup>. La figure du cordonnier nous donne donc l'occasion d'aborder une question épineuse et complexe, celle des relations d'Arlt avec la tradition, que nous envisageons ici sous l'angle de la filiation.

Si l'on en croit le mythe Arlt, l'écrivain ne serait pas accablé par le poids d'un père ni celui coextensif d'une tradition à laquelle il serait étranger par son origine, son histoire familiale, sa formation d'autodidacte (il 'quitte l'école' et lit des auteurs étrangers, échappant au grand transmetteur de culture nationale qu'est l'école de la République). Et quand Arlt choisit de disposer dans la vitrine du cordonnier les couvertures illustrées de représentations de héros ibériques là où l'on aurait pu s'attendre à retrouver des figures argentines familières des feuilletons diffusant la culture populaire nationale, situées en bonne place dans les kiosques de la capitale (les *gauchos* Juan Moreira, Juan Cuello, Hormiga Negra) c'est, encore une fois, un geste fondateur qu'il accomplit, dessinant le territoire et établissant la généalogie d'une littérature non argentine. Un geste fondateur et

---

contarnos, y tal vez pudo hacerlo en su primera novela, los insomnios en que miraba la negrura de una pequeña ventana, viendo el anuncio de la mañana implacable.», cf. «Roberto Arlt por Juan Carlos Onetti», *El juguete rabioso*, Barcelone, Bruguera, 1983, p.14.

<sup>1</sup>Sur ce point, cf. Ricardo Piglia, *Crítica y ficción*, Buenos Aires, Planeta, 2000.

<sup>2</sup>Un bon indicateur de la figure d'écrivain national d'Arlt est le traitement de son œuvre et de sa vie par la presse. Pendant longtemps, Arlt est le parvenu, l'écrivain torturé mais proche de son public. Cette image change peu à peu, notamment avec les articles de Piglia parus dans *Clarín* («Roberto Arlt: la lección del maestro», *Clarín*, 23/07/1981) puis surtout en 2000 quand, à l'occasion du centenaire de la naissance de l'auteur, les suppléments ouvrent leurs pages au renouvellement critique sur l'œuvre d'Arlt entrepris depuis l'Université depuis les années quatre-vingt et à la révision de l'image d'écrivain 'naïf'. Cf. le numéro spécial de *Clarín*, celui de *La Nación* ou encore le supplément littéraire de *Página 12*, tous du 2 Avril 2000.

<sup>3</sup>Sur ce point voir Silvia Sáttta, *El escritor en el bosque de ladrillos: una biografía de Roberto Arlt*, Buenos Aires, Sudamericana, 2000. Dans ce livre qui mêle biographie et analyse du contexte littéraire, incursions éclairées dans les textes, l'auteur montre comment Arlt a peu à peu tissé cette figure si connue d'écrivain parvenu, étranger à l'académie et aux cercles de pouvoir. L'un des éléments de la 'non-éducation' est démenti par l'auteur : Arlt l'autodidacte a en réalité terminé l'école malgré ce qu'il disait et écrivait à ce sujet.

frondeur, qui installe une différence en démarquant l'écrivain d'un mouvement général de l'époque, orienté vers la redéfinition d'une identité nationale non seulement à travers les icônes du populisme créole<sup>1</sup> mais aussi depuis les expériences avant-gardistes du martinfierrisme -dont l'écriture de *El juguete rabioso* est contemporaine- et ses réflexions sur le néo-créolisme et la façon pour la nouvelle littérature, la «nouvelle sensibilité» de faire sienne l'opération consistant à assurer la continuité entre *Martín Fierro* et le pittoresque malfrat des faubourgs (*el arrabal*) qui sévit encore à Buenos Aires au début des années vingt<sup>2</sup>.

La situation serait simple en somme, Arlt ne souffrirait pas de l'angoisse des influences et pourrait donc être -nécessairement, mécaniquement- 'original', valeur suprême de la modernité triomphante, célébrant la libération des entraves du passé, qui se trouverait être centrale dans l'œuvre arltienne selon de nombreux critiques.

Notre résumé est certes simpliste et sa conclusion sommaire mais il suit le raisonnement expéditif d'une théorie des influences qui semble guider la lecture d'un Arlt marginal, parvenu et autodidacte et dont le modèle herméneutique pêche par un certain simplisme en réduisant rapidement l'aporie œdipienne à une volonté parricide. Arlt écrirait vierge de toute mémoire littéraire argentine ou latino-américaine, avec la naïveté du nouveau venu? On vient de voir que la thématique paternelle était fortement présente et dans ce premier roman et dans le récit de publication de *El juguete rabioso* et qu'elle révélait une position ambiguë de désir d'imitation et de suppression, c'est cette dialectique complexe sous forme d'aporie œdipienne, entre imitation et désir de substitution, qui sous-tend les rapports du jeune Silvio avec les figures de la loi paternelle et littéraire.

Dans son «roman familial»<sup>3</sup> de la littérature argentine, Arlt est un Bâtard qui aspire à conquérir le monde. Parce qu'elle se dessine un territoire propre pour régner, la

---

<sup>1</sup>Le destin des ces protagonistes de la culture populaire est assez connu. Contrairement à leurs homologues d'origine européenne, ils sortirent de l'univers de papier pour inspirer la conduite de beaucoup de leurs lecteurs, se transformant dans la multitude d'imitateurs qui reprenaient, lors des carnivals, leurs costumes et leurs attitudes. Représentants idéalisés de la campagne, ils s'imposaient dans un ensemble social qui cherchait à s'adapter, paradoxalement, aux bouleversements de l'immigration et de la rapide urbanisation.

<sup>2</sup>Sur les synthèses avant-gardistes de la modernité portègne, notamment l'entreprise poétique de Borges pour la construction d'un espace, les 'orillas', cf. notamment les études devenues classiques de Beatriz Sarlo, *Borges un escritor en las orillas*, Buenos Aires, Ariel, 1995 et pour une étude plus large voir *Una modernidad periférica : Buenos Aires 1920 y 1930*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1988.

<sup>3</sup>Dans l'article «Le roman familial des névrosés» (1909), Freud fait du roman familial une étape décisive

revendication de l'originalité est une pièce du dispositif d'affirmation d'un sujet qui indirectement reconnaît et désire ce qu'il prétend ignorer, à savoir une place centrale et dominante dans une 'famille' littéraire. Le récit de l'originalité arltienne a aussi été une manière pour la critique de compenser une place jugée trop minoritaire dans la littérature argentine, comme une correction fantasmatique d'une réalité jugée défailante. Et à la lumière de la dialectique œdipienne, la place de *El juguete rabioso* ne peut être que centrale : certes, il n'est pas le premier texte arltien mais il est le premier des romans, soit le premier de ce genre bâti sur le canevas du roman familial<sup>1</sup> et dont les tensions parcourent l'intrigue de *El juguete rabioso*.

Aussi n'est-ce pas tant la figure de l'immigré qui nous intéresse dans le cordonnier, celle du marginal social et du non argentin, que ce qu'à travers elle, l'écriture arltienne propose, à savoir une stratégie de lecture de la tradition, qui amène à repenser ses relations avec cette dernière. Si la littérature arltienne occupe les marges, n'est-ce pas pour y relire la tradition, s'y référer mais de manière détournée? Une manière oblique, à l'image de l'entrée en écriture, entre reconnaissance et rejet comme si l'écriture arltienne, en ignorant ou en feignant d'ignorer la tradition centrale pour s'intéresser à des figures marginales, déplaçait ces figures paternelles pour mieux leur restituer puissance et aura.

---

dans la fabrique identitaire, grâce à laquelle l'enfant déçu par ses parents s'invente une famille de substitution pour dire sous couvert de narration fantasmatique ses démêlés avec son origine. Le roman familial s'ancre dans une double perte: la crainte d'être évincé dans l'amour de ses parents et la déception qu'ils provoquent chez l'enfant, lorsque celui-ci réalise que ses parents ne sont ni des dieux, ni des héros. C'est dire que le roman familial est un récit fantasmatique dans lequel s'assouvit un désir, se corrige une réalité et s'apaise une crainte. Le roman familial est un récit de compensation qui vient combler un vide ou une défaillance dans l'univers de l'enfant, et lui servir de béquille dans la constitution de son identité. L'enfant se construit en s'inventant une histoire, en se racontant, à travers la trame d'un récit, le mystère de ses origines et les étapes d'une enquête: le roman familial a valeur d'investigation et ouvre la fiction comme le champ exploratoire de l'identité. La fiction supplée, selon les lois du désir, les apories d'un réel insatisfaisant, en cherchant à accomplir des désirs, à corriger l'existence, comme si la fiction devenait le lieu de réalisation par défaut d'une existence décevante.

<sup>1</sup> Dans *Roman des origines et origines du roman* (Grasset, 1972), Marthe Robert choisit de prendre à la lettre la formule de Freud: le roman familial serait le creuset de la création romanesque. Le romancier est l'adulte démiurge construisant de toutes pièces un univers à la mesure de son désir. Tout le livre est construit autour de la dialectique qui entrelace deux figures antithétiques mais inséparables : l'Enfant trouvé et son monde chimérique d'une part, et de l'autre le Bâtard parti à la conquête du réel. Et ces figures retracent également l'histoire de l'individu, d'abord Enfant trouvé ignorant la différence sexuelle avant de laisser place au Bâtard. La tension que Marthe Robert dessine chez les écrivains qu'elle étudie est donc également une dialectique intime, où s'affrontent divers états de l'histoire d'un individu déchiré entre deux tendances contradictoires. Le livre de Marthe Robert constitue ainsi une histoire du roman. Comme dans le court article de Freud, se dessine une analogie très forte entre le devenir de l'individu délaissant le monde imaginaire de l'Enfant trouvé pour les conquêtes du Bâtard, et d'autre part les hésitations du genre romanesque abandonnant peu à peu, et non sans regret, le monde utopique des îles désertes ou de la chevalerie, pour se tourner vers l'âpre réalité.

C'est aussi la signification que l'on peut donner à la présence de l'image à l'orée du premier roman arltien : placer l'image au tout début du texte pour détrôner ce à quoi l'on aspire en réalité, ici la littérature. En choisissant son camp de façon indirecte et même retorse (la littérature malgré la fascination de l'image visuelle), l'*incipit* du premier roman arltien rejoue l'histoire des rapports entre image et littérature. Dans les derniers soubresauts d'un combat qui semble donner l'avantage à l'image, l'entrée en écriture par le biais de l'image est un hommage détourné à la littérature.

## 5. Questions de filiation (bis) : l'épisode de la bibliothèque

Si j'ai terminé avec la grande *Melancholia*, c'est parce que cette image de la mélancolie, de l'orpheline (et j'insiste sur le caractère féminin de cet orphelinat), est la façon dont la modernité va rencontrer sa propre crise de l'autorité, au sens où Hannah Arendt analyse la crise de la culture. Qu'est-ce que l'autorité ? Quand il n'y a plus de fondation dans la mémoire, dans la paternité, dans la ressemblance, dans la tradition, dans le livre, quand on ne fonde plus l'autorité sur ce qui est avant, il n'y a pas d'autre référence que la naissance, c'est-à-dire la mise au monde, la mise au monde de la liberté. C'est la figure de la mère qui à ce moment-là, offre le modèle de ce surgissement de la vie et de la liberté dans le visible.<sup>1</sup>

Il est un autre épisode qui à bien des égards fonctionne comme une mise en scène de l'entrée arltienne en écriture car non seulement elle met en jeu des rapports de filiation et une certaine lecture de la tradition mais aussi parce qu'elle peut se lire comme une scène cinématographique dans laquelle les effets visuels -de lumière, de disposition des personnages- jouent un rôle majeur. Il s'agit de la fameuse scène du vol de la bibliothèque municipale par les adolescents dans le premier chapitre du roman intitulé «Los ladrones». Quelques pages après l'*incipit* proprement dit, se rejoue une entrée, comme si tout ce premier chapitre de *El juguete rabioso*, reprenait, jouait l'entrée en écriture. Paradoxe d'un début qui recommence? Cette autre mise en scène de l'entrée en écriture renforce au contraire l'idée que l'origine n'est pas un point unique dans le temps mais un événement éclaté le long du temps et un principe d'intelligibilité du texte arltien.

---

<sup>1</sup>Marie-Josée Mondzain, «Image et filiation», *Vivre le sens*, Paris, Seuil/Centre Roland Barthes, 2008, p.73.

Il nous semble donc opportun de relire une scène très commentée, pièce centrale d'une tradition de la lecture de l'œuvre arltienne et de l'image de l'auteur. En effet, dans cette scène la figure du jeune Silvio, *pícaro* luttant pour survivre dans la très moderne et darwinienne ville de Buenos Aires, est une pièce centrale du mythe arltien de l'écrivain marginal, fils de ses œuvres, qui n'entre pas en littérature comme on entre en religion mais qui, au contraire, passe par la fenêtre, attaque et assiège le temple. C'est une scène fameuse qui cristallise les enjeux de l'entrée arltienne dans l'écriture : marginalité, délit mais aussi relations complexes avec les avant-gardes et avec le canon littéraire. Pour toutes ces raisons, entrons à présent dans la bibliothèque avec les apprentis voleurs.

Ce qui nous intéresse ici, c'est la manière dont Silvio, narrateur de sa propre histoire, restitue l'épisode. Silvio reconstruit le vol comme une séquence filmique, dans laquelle les personnages se déplacent sous les feux des projecteurs. Avant de s'approcher de la bibliothèque, les adolescents se réunissent dans un café, mais rapidement, Silvio se désintéresse des détails du plan d'attaque pour laisser flotter son attention vers la vitrine du café, écran sur lequel il observe ses amis, avec en bruit de fond, les conversations, les échos de jazz et de tango, dans une atmosphère de cinéma policier. Sur ce fond, la perception de Silvio s'éveille, aiguisée par l'obscurité, et comme une caméra, sensible aux variations de la lumière, elle en suit les orientations, transformant les différents espaces de l'épisode (rue, bibliothèque) en un véritable plateau de cinéma.

Ainsi, Silvio se souvient de la lumière 'projetée' sur le bitume :

Pasaron algunos coches con la capota desplegada y la alta claridad de los arcos voltaicos, cayendo sobre los árboles, *proyectaba* en el afirmado largas manchas temblorosas.  
*El juguete rabioso* (51)

Alors, à travers le filtre de sa perception, l'éclairage public se transforme en un projecteur qui illumine puissamment la rue asphaltée, en activant un jeu de réverbérations humides. Puis, allumettes et cigarettes fournissent leurs brèves détonations lumineuses, leur faible lumière vacillante aux voleurs fébriles, trouant un instant la dense obscurité de la bibliothèque. Ou bien, au dehors, la «lumière vive d'un éclair» (55) offre sa lumière naturellement électrique aux adolescents. Même si ces derniers sont déjà armés de l'accessoire indispensable du bon assassin ou du détective de film (qui en réalité sont des frères jumeaux) et qu'avec leur torche, ils dessinent sur les murs de la bibliothèque les

spectaculaires ronds lumineux qui désignent mieux que n'importe quel doigt pointé ou déictique grammatical, l'objet désiré, le Graal de leur quête :

Codiciosos nos inclinamos hacia la rueda luminosa que proyectaba la linterna. Entre el aserrín brillaban cristalinas esfericidades de lámparas de filamento.

*El juguete rabioso* (55)

Et oui, ce sont bien des lampes et non des livres. Substitution abusive du narrateur, oublié passer des voleurs qui se détournent de leur chemin? Après tout, il semble logique que les lampes les intéressent davantage, car elles seront beaucoup plus faciles à vendre. Et pourquoi l'adolescent devenu écrivain ne rendrait-il pas hommage à celle qui guide l'écriture de la scène? Naturelles ou artificielles, ténues ou puissantes, toutes les sources lumineuses concourent à un même effet spectaculaire d'éclairage comme si le jeune narrateur appliquait les leçons de cette école de lumière qu'est alors le jeune cinéma. Ainsi, comme dans un drame expressionniste, la lumière est un acteur essentiel qui dramatise et fixe la mémoire de l'événement, duquel Silvio dit conserver un «souvenir lucide» (51).

La lumière participe à la construction de l'espace d'initiation, en dessinant les différents plans et cadres dans lesquels se coule la perception de Silvio. De hauts murs, des rayons de lumières semblent s'essentialiser, dans un trajet qui les mène vers l'abstraction des lignes pures -diagonales, perpendiculaires, obliques- qui se détachent sur un fond pictural. Deux exemples :

El alto muro alquitranado recortaba siniestramente, con su catadura carcelaria, lienzos de horizonte. A momentos la súbita claridad de un rayo descubría un lejano cielo violeta desnivelado de campanarios y techados.

*El juguete rabioso* (55)

A travers l'œil de Silvio, la bibliothèque acquiert peu à peu les marques de l'espace arltien (dont on retrouvera les caractéristiques, plus affirmées, dans *Los siete locos* et *Los lanzallamas*): contrastes de couleurs, récurrence des obliques coupant l'espace avec une violence répétitive, des formes géométriques se détachant sur des fonds sombres :

Llegando al pasadizo, Lucio con su linterna eléctrica iluminó el lugar, un paralelogramo restringido, prolongado a un costado por un oscuro pasillo.

*El juguete rabioso* (54)

Ainsi, une tension expressionniste parcourt un espace saturé par les formes géométriques et qui semble sur le point d'éclater, comme s'il était à la recherche d'une

impossible troisième dimension. Dans cet espace dense, opaque, illuminé par de furtifs éclairs, les personnages sont comme ces êtres expressionnistes au corps recroquevillé poursuivis par leur ombre gigantesque :

Trajinábamos silenciosos y nuestras sombras agigantadas movíanse en el cielo raso y sobre el piso de la habitación, desmesuradas por la penumbra que ensombrecía los ángulos.

*El juguete rabioso* (59)

Et quand les complices se répartissent les tâches pour un braquage en règle, chacun regagne son poste dans un ballet de mouvements orchestrés comme dans un film de bandits et les gestes rappellent ceux des acteurs de films policiers comme si les corps gardaient en mémoire des scènes vues sur l'écran du biographe de quartier :

-Tomá el revólver y andate a vigilar la entrada de la escalera, pero abajo. Nosotros vamos a trabajar.  
[...]

Y el gentil perdulario desapareció después de arrojar el revólver y recogerlo en su vuelo con un cinematográfico gesto de apache.

*El juguete rabioso* (57)

Enfin, la séquence filmique que compose Silvio n'est pas muette : la pluie qui par ses intermittences dicte son rythme aux actions des personnages fonctionne comme une bande sonore. Et quand les adolescents s'approchent de la bibliothèque, sur le fond noir de la rue se détachent, comme s'ils se manifestaient hors-champ, les sabots d'un cheval frappant le pavé -transposition littéraire du bruitage sonore du cinéma parlant à venir :

En las piedras de la calle escuchamos el choque acompasado de herraduras, después se oyó otro caballo al paso, y en las tinieblas el ruido fue decreciendo.

*El juguete rabioso* (63)

Ainsi la formation de Silvio comme narrateur passe par l'affirmation d'un œil percepteur qui organise les choses, projette ses fantasmes et son imagination sur l'espace urbain. L'initiateur de l'*incipit* a disparu, la tribu des «apaches» l'a remplacé. Dans ce changement, il y a plus qu'un passage de relais ou l'évolution 'naturelle' d'un jeune garçon ayant besoin du groupe pour évoluer. En effet, si le cordonnier permettait l'entrée en littérature (vision des images, récit oral, élan donné à l'imagination) ici l'écriture est en marche, Silvio fait ses premières armes d'écrivain en restituant l'épisode de l'adolescence. Dans la scène de la bibliothèque, c'est l'entrée en écriture qui se fait clairement, et ce, à travers la formation d'une perception autonome, processus théâtralisé -ou plutôt



scénarisé- à travers la construction d'un véritable plateau de cinéma où l'œil-caméra du narrateur enregistre les acteurs évoluant sous les feux des projecteurs.

Un rapprochement avec les avant-gardes paraît s'imposer. En effet, l'épisode de la bibliothèque, avec ses effets cinématographiques semble inscrire *El juguete rabioso* au nombre des expériences visuelles caractéristiques de la littérature des années vingt. L'œil-caméra de Silvio rappelle les Kodaks ou les fenêtres de train qui, dans la poésie d'un Gironde par exemple, séparent l'observateur des objets qu'il voit et nomme tout en augmentant ses capacités perceptives. Aussi Arlt semble-t-il partager avec la «nouvelle sensibilité» une certaine confiance dans la conscience perceptive et dans la mémoire esthétique susceptible d'aider à la construction du sujet, ce qui confirme aussi sa parenté avec l'autre roman de formation publié en 1926 et que nous avons déjà cité, *Don segundo sombra* et qui, lui aussi, dans la première partie, affirme la construction du moi à travers une perception autonome, libre de toute interférence avec un système moral ou idéologique extérieur.

Si l'épisode du vol peut rappeler les expériences visuelles des avant-gardes, il convient de souligner des différences fondamentales de l'épisode et de l'attitude arltienne, en particulier sa relation avec la tradition, en d'autres mots, avec l'autorité littéraire.

Pour cela, revenons vers la bibliothèque et assistons à nouveau à la scène du vol. C'est d'ailleurs ce que nous invite à faire le texte, à regarder plutôt qu'à lire. Jusqu'à présent, Silvio avait déroulé ses souvenirs -univers des feuilletons, désirs de reproduire les prouesses des «bandoleros», falsifications de débutants- le long d'un fil narratif qui avançait au rythme de la picaresque. Le texte à présent s'arrête, marque une pause dans un épisode, une séquence longue qui clôt le premier chapitre et qui a un contenu symbolique fort : le vol de la bibliothèque comme passage à l'âge adulte, et entrée par effraction dans la littérature : rite et délit.

C'est là le fonctionnement normal d'un récit traditionnel qui souligne les moments clefs de l'histoire. Certes, mais ce qui attire ici l'attention, c'est que le narrateur souligne le moment dramatique : il accentue la pause comme s'il désignait du doigt le texte, le texte-tableau pour capter et orienter le regard du lecteur. La scène s'installe dans un temps dilaté et ce sont les adolescents qui, perdant la notion du temps, soulignent la spatialisation croissante. Ainsi, Silvio se rappelle ses compagnons pétrifiés, immobilisés

comme des statues, en particulier, Enrique, le chef de la bande, héros figé dans le souvenir au moment d'accomplir son haut fait -la peinture saisit les personnages dans l'instant de leur accomplissement, découpant dans le récit le moment où se livre l'*ethos* du sujet. Son portrait ressemble à une petite *ekphrasis*, comme si Silvio voulait décrire une fresque susceptible d'immortaliser pour l'éternité celui qu'il considère comme un héros :

Al soslayo le iluminaba la claridad refleja y como un bajorrelieve era su perfil de mejilla rechupada, con la pupila inmóvil y el cabello negro redondeando armoniosamente el cráneo hasta perderse en declive en los tendones de la nuca.

*El juguete rabioso* (57)

En se faisant tableau, l'écriture abandonne ses propres ressorts pour imiter les effets de l'image, spectacle et intensité de l'émotion produite chez celui qui assiste, entre le plaisir et l'angoisse. Le narration s'arrête dans une description, elle marque une pause pour broser le portrait d'Enrique. Celui-ci est pris sur le vif, figé dans le souvenir, comme il est figé par l'angoisse de la transgression. Comme dans la peinture latine, Enrique est saisi sur le vif, à un instant décisif, l'*augmentum* qui est l'accès de maladie, l'instant tragique de la métamorphose, l'instant de mort. Enrique se fige dans l'acte qui symbolise leur passage à l'âge adulte. Comme une fresque ancienne, le récit de Silvio est tourné vers le récit en son entier et reste suspendu à l'instant crucial, l'instant mortel qu'il ne dévoile pas. Comme une peinture, il récite tout le rituel en un instant; l'instant qui prépare l'*augmentum*, l'accès, la crise<sup>1</sup>.

La différence avec les écritures visuelles de l'avant-garde réside dans cette singulière qualité émotionnelle de l'image artlienne. Dans les poèmes d'un Gironde, par exemple, le texte se fait tableau dans un geste euphorique, exubérant parce que l'œil crée son espace presque *ex nihilo*. Libéré des entraves d'un système extratextuel, le geste avant-gardiste est anticonceptuel et amoral, il restreint toute tentative d'interprétation à la contemplation d'un défilé de phénomènes et c'est en particulier le cinéma qui offre à l'œil ce geste irrationnel. Ici, au contraire, ce que fixe le tableau, c'est un mélange de plaisir que produit la possession de l'objet désiré (le livre, la culture officielle) et d'angoisse que suscite la transgression d'une autorité. Contrairement à l'espace avant-gardiste, l'espace que regarde l'œil de Silvio et que le texte-tableau recrée est un espace traversé par le passé et par

---

<sup>1</sup>Pascal Quignard, *Le sexe et l'effroi*, Paris, Gallimard Folio, 1994, p.314-315.

l'autorité. Comme le souligne Piglia, les adolescents, en choisissant les livres en fonction de leur valeur d'échange (encyclopédies, dictionnaires, livres techniques plutôt que de la littérature) ou en préférant emporter pour butin les ampoules, désacralisent la littérature, en l'utilisant au fond comme n'importe quel type de marchandise de l'économie capitaliste<sup>1</sup>. Et il n'est pas anodin qu'au milieu des livres que les jeunes voleurs évaluent, *Las Montañas de Oro*, l'oeuvre de jeunesse de Lugones, alors centre du système littéraire suscite un commentaire ambigu, entre la déférence et le sarcasme.

Mais la désacralisation n'est pas une opération sans perte, elle retire à des adolescents la référence protectrice de l'autorité qu'ils transgressent. On comprend dès lors le sentiment ambigu de triomphe et de frustration que ressentent les adolescents au moment où ils forcent les portes de la bibliothèque, un sentiment qui amène Enrique à se dire «mélancoliquement qu'il est trop tard» (62). Trop tard pour quoi faire? On ne le sait pas vraiment et l'angoisse flotte au-dessus des jeunes bandits. Une autorité que l'on peut tromper, transgresser, dont on peut falsifier les marques de pouvoir perd sa force et sa légitimité, et ce que les adolescents effrayés entendent à l'extérieur de la bibliothèque (comme dans un film, ce qui est hors-champ gagne en pouvoir d'évocation voire de suggestion) ce ne sont pas les pas d'un Commandeur dans sa ronde menaçante, mais les pas d'un pauvre ivrogne. Et sans autorité susceptible de sanctionner le vol, comment transformer ce dernier en expérience, en une action qui transforme le sujet?

Les adolescents découvrent que dans le fond, après le vol, rien n'a changé, leur prouesse n'a pas changé leur vie, pour la transformer en une vie belle et nouvelle, una «vida fuerte», selon les propres mots d'Arlt. Ils décident donc d'abandonner leur carrière à peine commencée de voleurs et de revenir au calme quotidien des travaux et des jours (le livre d'Hésiode donne son titre au chapitre suivant de *El juguete rabioso*, «Los trabajos y los días»). Le monde arltien est, malgré lui, très peu romanesque, ou il lui coûte particulièrement de l'être. La déception des adolescents réunis après le vol dans leur antre, la «covacha de los títeres» -sorte de caverne platonicienne- provient du vague sentiment qu'ils ont joué une scène au lieu de faire l'expérience (de quoi?, ils ne le savent pas vraiment). Silvio en reçoit une confirmation dans le regard détrompeur d'un double, un soldat de plomb qui jonche le sol de la pièce. Une déception qui répète celle du jeune

---

<sup>1</sup>Ricardo Piglia, « Sobre Roberto Arlt », *Crítica y ficción*, Buenos Aires, Planeta, 2000, p.21-28.

Arlt qui, comme nous le verrons par la suite, après avoir mené son enquête dans les cercles de sciences occultes de Buenos Aires, concluait son rapport en constatant non sans ironie la vacuité de sa prétention à acquérir un savoir, et dans ce cas, la vérité révélée par la théosophie.

Déclin de l'autorité, perte de l'expérience, déception face à une vie qui ne parvient pas à se hisser au rang de l'aventure et avance, au contraire, au gré des chocs: la scène de la bibliothèque délivre une vision benjaminienne de la modernité et pourrait se lire comme une allégorie arltienne. Dialectique figée, bloquée dans des images contradictoires qui, à la manière des images et concepts baudelairiens analysés par Benjamin, reflètent la modernité, révélant en les théâtralisant ses contradictions sans toutefois les dépasser (l'allégorie pour Benjamin est antidialectique, elle fige, empêchant la synthèse dans le dépassement des oppositions).

Dans l'allégorie de la bibliothèque -entendons l'allégorie comme un mode d'interprétation et non comme une figure rhétorique- le réel (littérature, autorité à laquelle Silvio se confronte) se voit détruit, se belle totalité démythifiée, fragmentée et, finalement, coexistent le dernier cri de la modernité et restes d'un monde en train de disparaître. Un tel processus naît d'une écriture émotionnelle (le plaisir et l'angoisse) qui se fixe, se fige dans un tableau. Le caractère optique est la clef de l'interprétation benjaminienne de l'allégorie qui a partie liée avec les images, avec des scènes qui lient le visible à l'invisible.

Voilà sans doute la différence qui distingue l'écriture visuelle arltienne des écritures avant-gardistes. Si Arlt attribue un rôle central à la perception, cette dernière ne suffit toutefois pas à garantir la maîtrise de l'expérience et la constitution du sujet. La rupture de la tradition, l'intervention de la machine disent la condition moderne du sujet arltien qui ne peut transmettre l'expérience et doit se contenter de reproduire, répéter, interpréter. Nous retrouvons donc, au coeur de la scène capitale du vol de la bibliothèque, la mise en question de l'originalité. Comme le souligne Francine Masiello, Arlt prend ses distances avec les notions d'action, d'expérience et d'originalité<sup>1</sup> mais une distance ironique qui masque à peine une sorte d'aspiration vague vers ce que l'on peut considérer comme des idéaux arltiens. Bien différente est la proposition de l'avant-garde qui face à l'espace d'un présent éternel, peut affirmer la puissance d'un moi qui, grâce à sa perception, contrôle et

---

<sup>1</sup>Francine Masiello, *Lenguaje e ideología*, Buenos Aires, Hachette, 1986, p.211.

acquiert de l'expérience et peut rompre euphoriquement avec la tradition littéraire, et, au-delà, avec toute autorité.

Concluons sur l'entrée arltienne en littérature mise en scène dans l'épisode du vol de la bibliothèque. Si, comme il aime à le penser et à le mettre en scène, Arlt entre en passant par la fenêtre, ce qui, en réalité, fait la nouveauté de son geste, c'est que l'édifice qu'il attaque a cessé d'être le temple sacré des Belles Lettres pour entrer en dialogue, de façon plus ou moins conflictuelle, avec les nombreuses images de l'ère visuelle qui s'est ouverte à la fin du siècle précédent et qui atteint son apogée avec le cinéma. En composant l'entrée dans la bibliothèque comme une scène cinématographique, Arlt expose, représente, dramatise cette situation nouvelle et, à l'instar des avant-gardes, expérimente les possibilités d'une perception aiguisée par la technique mais à une différence près : il n'a pas leur confiance dans la seule puissance de la perception pour affirmer la position d'un moi nouveau, fort et cohérent. Au contraire, le sujet arltien affronte, sur les ruines de l'autorité, la menace d'une déperdition d'expérience et de réalité.

En d'autres termes, l'œil avant-gardiste (du moins l'œil dans la version la plus optimiste de l'avant-garde) est une arme puissante qui libère le sujet tandis que chez Arlt, l'esthétique cinématographique inscrit la crise de la vision dans un moment clef où l'imaginaire -le mode inconscient du regard- est bouleversé par les développements de la technique et l'effet de masse de toute réalité (ville, foules, production).

L'épisode de la bibliothèque est un passage clef car il met en scène la naissance d'un regard : un «je» se forme à travers la définition d'une perception. Entre reproduction (rite) et transgression (délit) de l'autorité, c'est finalement le regard de Silvio qui émerge dans un roman, certes réaliste, mais dont le réalisme est infléchi par une subjectivité en pleine formation et dont le souvenir comme recréé à travers l'œil-caméra du personnage est la manifestation la plus claire. La question de l'origine et du rapport à la filiation s'en trouve reposée car c'est dans la confrontation avec les pères -littéraires et autres- dans le lieu rêvé, imaginaire de l'origine (la bibliothèque comme antre maternel) que Silvio acquiert son indépendance de sujet percevant, voyant et interprétant dans un même mouvement. Et ce sujet en formation est un sujet désirant, c'est ce que nous allons analyser à présent.

## II Regard et sexualité

La caméra, en reconnaissant ses propres limites, son être extérieur au monde et son absence de ce même monde, satisfait le désir magique de l'homme de voir sans être vu. Il y a une double magie du cinéma qui nous fait entrer de plain-pied dans le mythe : la magie d'un monde qui se réalise spontanément sous nos yeux, par l'effet de mon seul désir et la magie d'un homme qui peut à loisir contempler le monde de sa retraite, sans être vu. Dès qu'il apparaît, en se donnant librement dans cette arène de la terre et du ciel, le monde est seul. Ce que le cinéma possède en commun avec le mythe c'est «de désir d'origines et de compréhension qui gît derrière l'intellection de l'histoire humaine et de l'arbitrage». Comme le mythe, le cinéma montre à la fois l'origine, *archè* et la pure présence des choses dans leur appartition native, comme si c'était la première fois, et la totalité des objets du monde, *kosmos*, ordonnés dans leur unité harmonique sans la moindre intervention du sujet : telle est la monstration du monde, qui surgit 'en tant que tel' ou la 'vision native'<sup>1</sup>.

En filigrane ou clairement posée, la thématique sexuelle est une sorte de basse continue dans le roman -et, plus largement, dans tous les romans arltiens. Cela n'a pas échappé à la critique qui très tôt s'est intéressée à la question de la sexualité. On a pu souligner que les romans d'Arlt reflétaient les rapports conflictuels qu'entretenaient hommes et femmes, le poids d'une morale bourgeoise étouffant les désirs et emprisonnant les femmes dans des rôles stéréotypés, la femme-enfant et la prostituée. Machiste, le récit arltien l'est peut-être dans la mesure où il ne prétend pas changer des rapports sociaux installés.

Mais notre propos n'est pas d'évaluer la portée idéologique des représentations arltiennes de la sexualité. Car, croyons-nous, l'intérêt est ailleurs. Dans *Sexo y traición en Roberto Arlt*, Oscar Masotta pose très clairement les termes du problème. Son analyse d'inspiration psychanalytique place en effet la problématique sexuelle au cœur de la poétique arltienne : le personnage est un sujet travaillé par les pulsions, la temporalité arltienne est comme dilatée par l'impossible satisfaction du désir et l'espace procède de ce temps singulier<sup>2</sup>. La thématique sexuelle s'inscrit ainsi dans une problématique du sujet, laquelle détermine une certaine conception -philosophique et poétique- du temps, de

---

<sup>1</sup>Jean-François Mattéi, «L'image du monde chez Stanley Cavell ou Celle qui n'était plus», *Stanley Cavell, Cinéma et philosophie*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2001, p.21-36

<sup>2</sup>«Decir historia individual en Arlt, es referirse a un tiempo semejante al del mito, donde la cronología se ha borrado y donde siempre se comienza a contar un mismo acontecimiento», cf. Oscar Masotta, *Sexo y traición en Roberto Arlt*, Buenos Aires, Corregidor, 1998, p.25.

l'espace et de l'action. Le titre de l'essai suggère la place centrale de la sexualité dans l'oeuvre arltienne et l'auteur explique très clairement le rôle de cette dernière, en comparant le pansexualisme dans l'oeuvre d'Arlt à celui de Freud :

Toda su obra está plagada de escenas, acontecimientos, de imágenes y de símbolos que implican y nombran directamente a lo sexual. Se diría que un aliento expreso unas veces, pero otras anónimo, impregna la totalidad de sus situaciones, y en las novelas de Arlt, se podría decir, como en Freud, que todo es sexualidad. Sin embargo, y sin caer en la paradoja, sin colocarnos en un plano donde se podría jugar con las ideas jugando con las palabras, habría que agregar, por lo mismo, que nada tiene aquí únicamente sentido sexual. Habría que aplicar a la obra de Arlt esta idea que encuentra Merleau-Ponty para comprender el pansexualismo de Freud. Es solamente porque lo sexual se generaliza por lo cual todo lo que es sexo queda imbricado con todo lo que no lo es, y es gracias a su completo grado de difusión que lo sexual se impregna con otros niveles significativos de la existencia ; el paisaje, las ropas, la ciudad, todo cobra un sentido sexual ; pero entonces, y del mismo modo, la vida sexual, el paisaje, las ropas cobran una fuerte significación económica. El sexo es, por decirlo así, un *síntoma*, disfraza y revela a la vez a algo que no es sexo ; y todo lo que no es sexo es simultáneamente *síntoma* con respecto a lo sexual<sup>1</sup>.

L'essai de Masotta fait date dans la critique arltienne car il propose à partir de la sexualité une lecture globale de l'oeuvre arltienne. Il faut attendre les textes de Ricardo Piglia pour retrouver une approche à la fois ancrée dans l'oeuvre et particulièrement dans un thème, l'argent, et globale. Le geste critique de Piglia a bien des points communs avec celui de Masotta qu'il prolonge dans son esprit, en liant l'économique, le sexuel et le politique :

En las novelas de Arlt no existe un mundo o una esfera de significaciones sociales y económicas. La esfera aparentemente abstracta de lo económico no es ni más ni menos real que la vida sexual de los individuos, lo real es la estructura total, la totalización del sentido de cada esfera particular por la presencia en ella de las otras esferas<sup>2</sup>.

Ce que l'on se propose de faire, c'est de montrer comment le regard, l'image -et à travers eux la question de la représentation- permettent de renouveler l'approche de la sexualité chez Arlt et par conséquent l'analyse générale de la poétique arltienne. Regard, image, écriture, il s'agit de définir leurs rapports. Cette question sous-tend notre réflexion présente sur le début de l'écriture chez Arlt mais sous quelles formes? L'écriture est-elle lancée par l'aiguillon de l'image? L'écriture emboîterait alors le pas d'un regard omniprésent. Ou bien l'écriture est-elle au contraire entravée par le regard, tournée vers un visible que le regard, loin de le lui dévoiler, lui déroberait? La tension pourrait se

---

<sup>1</sup>Oscar Masotta, *Sexo y traición en Roberto Arlt*, Buenos Aires, Corregidor, 1968, p.60-61.

<sup>2</sup>*Ibid.*, p.61.

résumer dans la formule voir/savoir. Posée dans ces termes, elle suppose un rapport à la sexualité -la pulsion scopique pouvant se définir par ce binôme- et un questionnement sur l'origine. A travers le thème de la sexualité, se retrouvent donc les questions que nous avons abordées depuis notre entrée dans le corpus arltien.

## 1. L'impossible regard

Pour un premier exemple, il nous faut revenir vers Silvio et la bibliothèque. Le regard fiévreux et inquiet de l'adolescent est, malgré les intermittences de son attention, tout entier tendu par une volonté de voir. Voir et savoir. On l'a dit et vu, la bibliothèque, illuminée par les feux d'un regard omniprésent, traversée donc par un désir de voir qui est aussi un désir de savoir (s'emparer de la culture mais aussi du secret de l'origine) peut être interprétée comme le temple du savoir/le corps défendu, gardant à l'abri des regards inquiets d'un adolescent le 'secret' d'une origine. L'espace d'une nuit la scène réunit un groupe d'adolescents tendus dans le mouvement unique qui les porte vers l'objet à dérober. On l'a dit, l'excitation mêlée d'angoisse que ressentent les adolescents domine le passage, et on peut interpréter les jeux de lumières qui baignent la scène dans le souvenir du narrateur (Silvio) comme le désir qui métaphoriquement perce la nuit noire originaire.

Une autre particularité de cet épisode est que Silvio, contrairement à ce qui se passera dans la suite du roman, fait partie d'un groupe, son initiation est un événement partagé. Autrement dit, et pour reprendre à grands traits le mythe freudien de *Totem et tabou*, dans la scène de la bibliothèque, la meute des fils s'oppose au père, leur alliance reposant sur le désir partagé d'occuper sa place. Dans le souvenir de Silvio devenu adulte et écrivain, le père prend les traits de l'écrivain de la génération antérieure, le maître des lettres argentines qui au moment où paraît *El juguete rabioso*, vacille déjà sur son trône, attaqué de toutes parts et notamment par les avant-gardes. C'est en effet Lugones qui peut endosser la figure du père dans ce passage, et derrière lui, c'est toute une tradition, un passé littéraire récent et une certaine image de l'écrivain auxquels les adolescents s'en prennent avec une insolente désinvolture. Le livre de jeunesse de Lugones, *Las Montañas de Oro* (1897) est soumis, au milieu de toutes sortes d'ouvrages, à l'évaluation marchande



d'Enrique transformé en spécialiste du marché du livre. Notons, au passage, le traitement ironique auquel est soumis le livre de Lugones : peut-il nous rapporter ces montagnes d'or que son titre semble nous promettre? Soupesé, le livre sera gardé en fonction de ce qu'il peut rapporter, sa valeur d'échange étant finalement la seule chose qui compte aux yeux d'Enrique qui s'y connaît en matière de prix et ne s'embarrasse pas de considérations littéraires pour délivrer son jugement expéditif et implacable :

Sacando los volúmenes los hojeábamos, y Enrique que era algo sabedor de precios, decía :

-No vale nada' o 'vale'

-*Las Montañas de Oro*

-Es un libro agotado. Diez pesos te lo dan en cualquier parte.

*El juguete rabioso* (58)

On peut dès lors comprendre la sourde angoisse qui les étreint au moment de violer les portes de la bibliothèque et de mettre la main sur le butin comme une sorte de 'crime primordial' du père primitif. Son butin est convoité : il est admiré et déchu dans un même mouvement. Après cette opération de désacralisation littéraire, les adolescents restent un temps à déambuler dans la bibliothèque, semblant oublier l'espace d'un moment pourquoi ils s'y trouvent. Silvio est subjugué par la lumière, il regarde ses amis et se laisse emporter par le souvenir d'une certaine Eleonora que des vers de Baudelaire lui ramènent en mémoire (le livre, parce qu'il contient des vers, est sauvé de justesse par Silvio, Enrique avait pourtant prononcé son implacable jugement : «C'est une biographie, ça ne vaut rien.») La troupe va bientôt se disperser, surprise par l'arrivée de la police. S'ensuit une course poursuite effrénée dans les rues sombres du centre de Buenos Aires.

Silvio ne distingue pas les policiers dans la nuit portègne mais il se sent poursuivi, entend les bruits des pas qui percent la nuit noire. La peur, l'angoisse et un sentiment d'abandon les étreignent :

No, no era tarde, mas la fatiga, la angustia, las tinieblas y el silencio, los árboles goteando en nuestras espaldas enfriadas, todo ello hacía que la noche nos pareciera eterna.

*El juguete rabioso* (62)

Dans un regard presque halluciné, transformé par la peur, extatique; il peut constater l'effroi sur le visage de son compagnon d'infortune, la fatigue creusant les traits et troublant la perception :

En los semblantes relajados de sueño, la fatiga acrecentaba la oscuridad de las ojeras. Nuestras pupilas inmóviles permanecían fijas en los muros blancos, ora próximos, ora distantes, como en la óptica de una fiebre. *El juguete rabioso* (63)

Les livres seront finalement abandonnés chez un des jeunes voleurs, comme un paquet embarrassant.

Il est intéressant de remarquer que l'aventure, au lieu de satisfaire les adolescents, de les combler de contentement, les épuise. Finalement, au terme de cette expérience, il n'y aura pas la jouissance attendue, certes les adolescents détiennent les livres mais ils sont vidés, éreintés comme leurs soldats de plomb. Ce que nous apprend l'épisode c'est que contrairement à ce qu'implique le mythe œdipien, le parricide n'autorise pas la jouissance, même passagère, de l'objet défendu (en l'occurrence, la littérature) en levant une barrière. C'est tout à fait le contraire qui se produit dans le mythe du père primitif (développé dans *Totem et tabou* et que nous utilisons ici). Le parricide ne lève pas un obstacle, le Père mort (symboliquement, la littérature de la génération antérieure, atteinte par la désacralisation opérée par les adolescents) se révèle être bien plus fort que le Père vivant. Après le parricide, l'ancien règne se prolonge comme le Nom-du-Père, l'agent de la loi symbolique qui irrévocablement interdit l'accès au fruit défendu de la jouissance<sup>1</sup>. En s'attaquant à la génération littéraire antérieure, Arlt ne se libère de rien, il confirme au contraire, qu'il lui faut écrire avec elle, comme avec un avant que l'on n'a pas connu mais qui hante, une sorte d'origine.

Encore une fois on constate que cet épisode concentre la problématique arltienne du début et de l'origine. Mais il est d'autres scènes sur ce parcours. En effet, si la pulsion scopique traverse de part en part le corpus arltien, la tension se concentre néanmoins dans les scènes où Silvio rencontre des femmes ou dans la fameuse scène où il est abordé par son voisin de chambre homosexuel dans la misérable pension où il a échoué après avoir été renvoyé de l'académie militaire et que, honteux, il n'ose pas rentrer chez lui et annoncer son échec à sa mère. C'est à ces autres moments clefs de l'éducation sentimentale et sexuelle de l'adolescent que nous allons maintenant nous intéresser.

---

<sup>1</sup>Dans son introduction aux notions lacaniennes à travers la culture populaire, Slavoj Žižek montre comment le mythe du père primitif complète le mythe œdipien en écartant définitivement la jouissance, cf. *Looking awry: an introduction to Jacques Lacan through popular culture*, October books, Cambridge/Londres, 1992, p.24.

On a évoqué un peu plus haut l'épisode où Silvio se rend chez Enrique et regarde ses soeurs réunies dans la pièce commune, lisant, commentant avec mépris les agissements des gens du quartier, se maintenant au dessus du lot commun contre vents et marées, du haut de leur 'noblesse' déchue :

Las dos ancianas beatas y gruñidoras reñían a cada momento por bagatelas, o sentadas en rueda en la sala vetusta con las hijas espiaban tras los visillos, entretejían chismes ; y como descendían de un oficial que militara en el ejército de Napoleón I, muchas veces en la penumbra que idealizaba sus semblantes exangües, las escuché soñando en mitos imperialistas, evocando añejos resplandores de nobleza, en tanto que en la solitaria acera el farolero con su pértiga coronada de una llama violeta, encendía el farol verde del gas.

*El juguete rabioso* (42)

Chez les Irzubeta, Silvio est attiré par un nouveau foyer (le sien est habité par l'angoisse de la mère, la fragilité de la soeur qui étudie, et qui par manque d'argent ne peut s'acheter de livres et doit se rendre tous les jours à la bibliothèque pour étudier et enfin hantée par une figure paternelle défaillante mais menaçante) mais notre *pícaro* y rencontre la menace de la faim même si elle est différée par une autre menace corporelle tout aussi vitale.

En effet, ce que Silvio découvre ce sont des filles plus vraiment jeunes et même sur le point de rentrer dans la catégorie infamante de la vieille fille. Aussi n'est-il pas tendre avec ces jeunes femmes qui apparaissent comme déjà fanées, gâtées par l'attente et remplies d'amertume. Derrière le masque de la satire sociale et la pointe misogyne, l'ambiguïté de Silvio est donc un moyen de se défendre d'une menace car la «vieuse fille» représente la menace du temps, de l'épuisement de l'énergie et de la dissipation de la vie et du désir. Aussi sont-elles perçues dans une lumière qui à la fois les idéalise et les dénude cruellement, une lumière «idéalisant des visages exsangues», vidés de leur sang. C'est une lumière ambivalente puisque plusieurs connotations s'en détachent : le vaporeux romantique de l'idéalisation mais aussi l'enfermement social, temporel et sexuel de la splendeur déchue, l'aura éteinte d'un passé, qui filtre à peine entre les persiennes fermées au monde extérieur (double dans ce cas, la jeunesse déclinante des filles et la déchéance sociale de la famille) et qui leur vaut l'ironie de Silvio.

Le processus trompeur d'idéalisation de ces jeunes femmes est souligné au moment même où il se déroule. Silvio aperçoit des profils se découpant sur un fond vaporeux, dans la lumière faible que laissent passer des persiennes fermées. Autant dire qu'il ne les voit pas mais qu'il les devine à peine, les enveloppant dans un voile pudique qui le protège

lui plutôt qu'elles. En effet, Silvio regarde sans véritablement voir, comme un peintre, il se tient à distance de ses sujets, saisit des profils, esquisse des ombres. La description des jeunes femmes saisies dans la lumière déclinante d'un espace confiné révèle un paradoxe : lorsqu'il fige les jeunes femmes dans une image stéréotypée -la jeune femme fragile attendant l'accomplissement de son destin dans le mariage- Silvio décrit quelque chose qu'il ne voit pas. L'image stéréotypée fige dans une représentation codée un élan, une pulsion qui dépasse l'objet du désir. Ce surplus qui échappe à la fixation dans l'image se traduit dans l'attitude de Silvio traversé de sentiments antagoniques -attraction et rejet- qui, comme on vient de le signaler, produisent des effets contradictoires : idéalisation des jeunes femmes mais ironie à leur égard.

L'exemple des soeurs Irzubeta met en place dans ce début de roman un mécanisme qui se répètera par la suite, lorsque Silvio sera en présence de femmes ou qu'il pensera à des femmes. En effet, qu'il rêve dans sa misérable mansarde où le loge son patron Don Gaetano, le vendeur de livres usagés ou qu'il fasse une livraison chez une «cocotte» française (le mot apparaît en français dans le texte), Silvio se représente ces femmes à travers des stéréotypes socialement et littérairement bien définis. Voyons-le atteint par la maladie d'amour, se consumer pour d'idéales demoiselles délicates mais froides dans une rêverie qui déploie une rhétorique amoureuse courtoise et qui, dans son excès, prête à sourire :

Algunas veces en la noche, hay rostros de doncellas que hieren con espada de dulzura. Nos alejamos, y el alma nos queda entenebrecida y sola, como después de una fiesta [...] Yo me he estado horas continuas persiguiendo con los ojos la forma de una doncella que durante el día me dejó en los huesos ansiedad de amor.

Despacio consideraba sus encantos avergonzados de ser tan adorables, su boca hecha tan sólo para los grandes besos ; veía su cuerpo sumiso plegarse a la carne llamadora de su desengaño e insistiendo en la delicia de su abandono, en la magnífica pequeñez de sus partes destrozables, la vista ocupada por el semblante, por el cuerpo joven para el tormento y para una maternidad, alargaba un brazo hacia mi pobre carne ; hostigándola, la dejaba acercarse al deleite.

*El juguete rabioso (78)*

Une rhétorique ampoulée, la dialectique passion/vertu, le contact sensuel par le regard : le passage à toutes les marques d'un pastiche, Arlt joue avec les représentations littéraires et sociales de la femme et de la sexualité. Un peu plus tard, Silvio est troublé devant la «cocotte» qui en guise de pourboire pour les livres qu'il a livrés, le gratifie d'un baiser. C'est alors un personnage récurrent de la littérature réaliste qui apparaît. Silvio

s'éloigne et rêve à nouveau mais cette fois c'est dans les bras d'une jeune amante conforme à celles qu'il a vues dans des livres licencieux, «vieux» :

Y aunque el deseo de mujer me surge lentamente, yo desdoble los actos y preveo qué felicidad sería para mí un amor de esa índole, con riquezas y con gloria ; imagino qué sensaciones cundirían en mi organismo si de un día para otro, riquísimo, despertara en ese dormitorio con mi joven querida calzándose semidesnuda junto al lecho, como lo he visto en los cromos viciosos.

*El juguete rabioso* (91)

Silvio ne rencontre pas des femmes, il les voit dans ses rêves où elles apparaissent à travers le filtre de représentations fortement caractérisées et agissent en suivant les canevas de scénarii hautement déterminés. Il y a ainsi une constante dans la représentation des femmes : qu'elles soient vues sur des images matérielles («cromos») ou imaginées (la rêverie du malade d'amour), il y a toujours une construction qui les enferme dans un tissu fortement connoté comme s'il fallait au sujet désirant la barrière d'un stéréotype pour canaliser ce qui l'excite et l'inquiète à la fois. L'image est à la fois un puissant excitant et une barrière contre ce qui dépasse le désir, un agent régulateur qui définit les codes de la représentation et les formes dans lesquelles le sujet pourra et devra couler son désir.

C'est dans ce même mouvement qu'il faut lire les passages où Arlt adopte le ton, le style, les figures, en un mot, les codes de certains discours sociaux ou littéraires. En considérant ces passages comme des facilités, des faiblesses de l'écriture arltienne, on risque de manquer le sens d'un style qui s'approprie des codes pour les rejouer<sup>1</sup>. Il faut, croyons-nous, comprendre ces passages comme des pastiches et donc portés par un mouvement d'imitation amoureuse<sup>2</sup>. Le pastiche est une reconnaissance, l'écrivain rend hommage à ce qu'il rejoue dans sa propre écriture. Dans le pastiche, il coule son propre désir.

Mais le recours aux images révèle surtout la profonde correspondance entre le désir et la vision. C'est peu de dire que nous désirons voir. Désir et voir seraient identiques.

---

<sup>1</sup>*El amor brujo* souffre particulièrement de cette dépréciation critique qui considère son usage du discours sentimentaliste comme le signe d'une involution de l'oeuvre arltienne. C'est Cortázar qui formule ce jugement dans la préface à l'édition de l'oeuvre complète de Arlt. *El amor brujo* est souvent considéré comme le roman raté d'Arlt.

<sup>2</sup>C'est ainsi que Barthes conçoit le pastiche. «Je n'aime que les pastiches de Proust parce qu'eux-même sont en fait des actes d'amour- et c'est en cela qu'ils relèvent d'une imitation par désir ; ne m'intéressent pas les pastiches par ironie, mise en boîte», cf. *La préparation du Roman I et II, Cours et séminaires au Collège de France 1978-1979 et 1979-1980*, Paris, Seuil, 2003, p.191 et 195.

L'invention biologique et zoologique du rêve dit : il y a un désirer-voir chez le sujet à qui tout manque. La fonction hallucinatrice du rêve en a dérivé. Ce désir paraît indestructible et inassouvissable. Silvio désire moins des femmes que des images de femmes. Des images rêvées (les demoiselles lointaines de ses rêveries fleur bleue) mais aussi des images vues qui finalement ont la même fonction et le même statut. Elles sont le fruit de l'imagination désirante du voyeur.

Il y a en effet un dispositif commun à deux épisodes que nous avons évoqués, celui chez les Irzubeta et celui chez la «cocotte». Dans ces deux passages, Silvio voit sans être vu ; chez les Irzubeta il est un observateur dont la présence ne semble pas troubler le rituel de la maison Irzubeta, la conversation des jeunes femmes, leurs lectures et leurs travaux de couture ; Silvio observe de loin, son regard détache des profils sur un fond brumeux fait d'une lumière déclinante. Il est en quelque sorte un voyeur, il guette, scrute et saisit ses sujets qui, certes, n'ignorent pas sa présence mais semblent l'oublier.

Puis, lorsqu'un peu plus tard, travaillant pour le revendeur de livres Don Gaetano, il va livrer sa commande chez la «cocotte», il apparaît de façon plus explicite comme un voyeur mais comme un voyeur déçu. Intéressons-nous de plus près à cette scène. Elle commence sur le pas de la porte de l'appartement de la «cocotte» :

La puerta del departamento indicado era de una sola hoja, sin cristales, y parecía por su pequeña y redonda cerradura de bronce la puerta de una monumental caja de acero.  
*El juguete rabioso* (89)

La désignation de la porte de l'appartement comme une «monumentale caisse en acier» est intéressante. Elle transforme l'appartement en une sorte de coffre-fort, de chambre noire dont l'accès est interdit à Silvio. L'appartement, sorte de chambre noire, lui est interdit car il fonctionne comme un espace vide où le jeune Silvio (mais aussi le Silvio narrateur nostalgique) peut projeter ses désirs.

Or non seulement Silvio entre dans l'appartement, patiente dans une antichambre où l'a fait entrer une employée mais il s'en met plein les yeux, ne perdant pas une miette de ce que lui offre la pièce :

A través de los cristales cubiertos de gasa moaré penetraba una azulada claridad de hospital. Piano, niñerías, bronces, floreros, todo lo miraba. De pronto un delicadísimo perfume anunció su presencia.  
*El juguete rabioso* (89)

Silvio semble satisfait, comme si son désir était contenté. Malgré son désir de «tout voir», Silvio ne voit pas grand-chose, il n'est que dans l'antichambre. Il voit moins qu'il n'imagine et les éléments furtivement entrevus sont une amorce donnée à son imagination, comme la porte vitrée et le parfum qui sont une invitation moins à entrer qu'à imaginer, rêver, désirer, en un mot à fantasmer. Mais la «cocotte» annoncée et attendue arrive et Silvio reste muet, comme pris de court. Silvio est un voyeur frustré non pas parce qu'il ne peut pas voir mais, paradoxalement parce qu'on lui donne trop à voir. L'excitation pour le voyeur réside moins dans ce qu'il voit que dans la situation d'attente qui est la sienne.

Lorsque la «cocotte» paraît et qu'elle embrasse Silvio en guise de pourboire, ce dernier n'exprime pas de satisfaction. C'est avant, dans l'antichambre où se déployait son fantasme, et un peu avant encore, devant la porte d'entrée fermée -sur l'écran de la «caisse en acier»- sur laquelle il pouvait projeter ses fantasmes que Silvio trouvait un contentement. Lorsque la femme apparaît et embrasse Silvio, un équilibre fragile se rompt. Jusque là, l'appartement interdit par la porte noire fonctionnait comme l'autre scène, l'espace du fantasme : la «caisse noire» était interdite à Silvio parce qu'elle fonctionnait comme espace vide où il pouvait projeter ses désirs. En entrant et en l'embrassant sans façon, dans un geste brusque, la cocotte réduit l'espace du fantasme à la réalité courante et ordinaire.

En annulant la différence entre la réalité et l'espace du fantasme, l'apparition de la «cocotte» prive Silvio de l'endroit où il pouvait articuler son désir. Cet épisode montre donc comment l'espace du fantasme fonctionne comme une surface vide, une sorte d'écran pour la projection des désirs (l'appartement comme une «caisse métallique», chambre noire et salle de cinéma) : la présence fascinante de ses contenus ne fait que remplir un espace vide<sup>1</sup>. Silvio est un voyeur frustré parce que, paradoxalement, il voit trop ou qu'il ne voit pas comme il voudrait voir.

Les épisodes que nous venons d'analyser montrent comment le regard est à la fois ce qui aiguise le désir et le porte (Silvio voit les femmes, parfois il en voit seulement des images) et ce qui en dessine les limites et les contradictions. Le regard de Silvio met à jour

---

<sup>1</sup>Cf. Slavoj Žižek, *Looking awry : an introduction to Jacques Lacan through popular culture*, op.cit. p.8.

la dialectique fragile du désir. Il faut voir mais pas trop : distinguer à travers le voile d'une rêverie, détacher des profils, entendre une voix derrière une porte, apercevoir une silhouette à travers une porte entrouverte. Le face-à-face trouble Silvio, bien plus, il le laisse coi et pétrifié, sans parole et sans mouvement. Quand la «cocotte» paraît légèrement vêtue et lui donne un baiser, Silvio ne bouge pas, puis il ne fanfaronnera pas au sujet de la rencontre, ne commentera pas la scène et ne s'en vantera pas.

Ainsi, ce qui est frappant dans ces épisodes, c'est l'impossibilité où se trouve Silvio de regarder en face, sans médiation. La confrontation avec le corps féminin, sa nudité pétrifie. La «cocotte» est comme Méduse qui dans sa grotte au bout du monde tue en relevant ses paupières. Silvio est interdit, transformé comme Enriquer en statue, pétrifié par la tension désirante qui lui faisait franchir l'interdit dans la bibliothèque. Dans le corps nu de la femme, s'inscrit l'interdiction de voir, la fascination de l'origine. Voir en face est interdit :

L'homme qui a vu la scène primitive (qui a été la femme et l'homme, qui a été le sexe de l'homme dans le sexe de la femme), Tirésias, est aveugle. Celui qui voit la gorgone Méduse tirant la langue dans la bouche fendue du *rictus terribilis*, celui qui voit le sexe féminin (le trou de la turpitude) en face, celui qui voit le «Médusant», est plongé aussitôt dans la pétrification (dans l'érection) qui est la première forme de la statuaire<sup>1</sup>.

Au regard frontal, anéantissant, répond le regard latéral, protégé et médiatisé (par la rêverie, la position des femmes qui ne laisse deviner que leur profil) de Silvio. Un regard oblique et torve. Silvio voit et ne voit pas ou plus exactement, il voit mais il veut conserver ses yeux. Comme l'explique Pascal Quignard, le regard sur le sexe est un regard sur la mort. Insoutenable car mortellement dangereux, il doit se protéger par un détour, une «réflexion» :

Si le regard sur le sexe est à l'origine du ravissement dans la nuit du désir, du rêve ou de la mort, il faut confier son regard à un détour qui arrache au face à face médusé et mortel avec ce qui n'a pas de nom. Il faut une «réflexion» sur un bouclier, sur un miroir, sur une peinture, sur l'eau de la rivière de Narcisse<sup>2</sup>.

Ces brèves rencontres sont les étapes d'une maturation sexuelle et subjective de Silvio où se pose la question de l'origine comme un point de fuite commun à ces scènes et où se rejoue de façon plus ou moins déplacée, transformée, la confrontation avec l'interdit. Voir

---

<sup>1</sup>Pascal Quignard, *Le sexe et l'effroi*, Paris, Gallimard, 1994, p.115.

<sup>2</sup>*Ibid.*, p.118.



les femmes, c'est lever le voile sur la scène originare. Dans la scène originare, c'est en effet l'origine du sujet qui cherche à se voir figurée comme une sentinelle guette. Mais cette scène est invisible, inaccessible. Même en épiant comme un voyeur, Silvio ne la fait pas revenir. La scène invisible est toujours inventée. Elle est la mise en scène des éléments disjoints et individualisés qui lui succèdent. *El juguete rabioso* bouillonne fébrilement de cette inquiétude.

Le visuel et le sexuel se retrouvent de façon permanente dans cette tension. Et c'est une solution visuelle qui dénoue, imaginarement et durant l'espace d'un épisode, la tension. On a vu que l'épisode de la bibliothèque était construit comme une scène cinématographique dans laquelle se jouait une transgression symbolique : effraction d'un espace sacré, corps défendu et confrontation avec le père dans la subversion de la tradition littéraire. L'esthétique cinématographique permet de figurer symboliquement cette scène qui hante Silvio et qu'il ne peut 'regarder' à travers ses rencontres avec les femmes. Silvio voit comme au cinéma ce dont il ne pourrait soutenir la vue directe. Le cinéma est, comme le souligne Quignard, l'invention qui assouvit une attente à la fois universelle et individuelle :

Comme le rêve est sexuel, cette scène qui hante l'humanité est rêvée et animée comme un rêve. Il s'agit toujours d'une scène animée à partir de la seule 'imagination' spontanée dont disposent les hommes : le rêve (qui est la scène animée dont il résulte). Fortuitement la « scène animée » est devenue un art : la 'cinématographie'. Le cinéma est une invention technique qui a assouvi d'un coup une attente millénaire, universelle, individuelle et nocturne<sup>1</sup>.

## 2. Désir et Mélancolie

Il y a un épisode dans le parcours d'initiation de Silvio que nous n'avons pas encore évoqué, celui de la rencontre avec l'homosexuel. C'est un épisode essentiel du roman. Etrange et troublant, il mérite que l'on s'y attarde. Peu après avoir été renvoyé injustement de l'académie militaire où il commençait à reprendre confiance en l'avenir, Silvio erre dans la ville, accablé par la honte, incapable de rentrer chez lui où l'attendent une mère et une soeur rongées par la misère et qui plaçaient leurs espoirs dans les études d'ingénieur de Silvio. Il décide alors de passer la nuit dans une pension qui abrite toutes

---

<sup>1</sup>*Ibid.* p.227.

sortes de rencontres furtives. Epuisé, Silvio s'endort mais dans son rêve «très dense», se glisse une «hallucination» :

Fue un sueño densísimo, a través de cuya oscuridad se deslizó esta alucinación :

En una llanura de asfalto, manchas de aceite violeta brillaban tristemente bajo un cielo de buriel. En el cenit otro pedazo de altura era de un azul purísimo. Dispersos sin orden, se elevaban por todas partes cubos de portland.

Unos eran pequeños como dados, otros altos y voluminosos como rascacielos. De pronto del horizonte hacia el cenit se alargó un brazo horriblemente flaco. Era amarillo como el palo de una escoba, los dedos cuadrados se extendían unidos.

Retrocedí espantado, pero el brazo horriblemente flaco se alargaba, y yo esquivándolo me empequeñecía, tropezaba con los cubos de portland, me ocultaba tras ellos ; espiando, asomaba el rostro por una arista y el brazo delgado como el palo de una escoba, con los dedos envarados, estaba allí, sobre mi cabeza, tocando el cenit.

En el horizonte la claridad había menguado, quedando fina como el filo de una espada. Allí asomó el rostro.

Era un pedazo de frente abultada, una ceja hirsuta y después un trozo de mandíbula. Bajo el párpado arrugado estaba el ojo, un ojo de loco. La córnea inmensa, la pupila redonda y de aguas convulsas. El párpado hizo un guiño triste...

-Señor, eh, diga, señor...

Me incorporé sobresaltado.

*El juguete rabioso* (111)

La rencontre avec l'homosexuel est entourée de toute une mise en scène soulignée par Silvio qui isole très clairement du reste de son récit ce moment singulier et étrange. Analysons les éléments de ce rêve. L'espace minéral, glacé, stérile, tout en extension, hérissé çà et là de formes cubiques est un paysage typiquement mélancolique car il tient à la fois de la ruine et d'une esthétique ultra-moderne (l'acier, la découpe géométrique des plans, les couleurs comme posées en aplats). Paysage onirique, sans présent, comme creusé par des absences, il est habité par des formes et des matières dans lesquelles on devine des présences. Puis l'espace s'anime comme dans un film d'épouvante, le fil de l'horizon devient un bras cadavérique qui tente d'agripper Silvio, enfin c'est le soleil qui devient un œil unique, inquiétant et menaçant. On comprend, quand une voix s'adresse à Silvio, que cet œil gigantesque est celui de l'homosexuel penché sur lui.

Silvio commence donc le récit de sa rencontre avec l'homosexuel par la description d'un rêve. On pourrait être tenté de lire ce rêve comme une introduction à la scène qui va suivre, le rêve proposerait la clef d'interprétation de la rencontre de Silvio avec l'homosexuel. Il serait facile d'y céder tant les éléments du rêve, l'enchaînement des images ainsi que la construction de l'ensemble de la séquence (rêve puis rencontre) y invitent : la menace sexuelle que représente l'homosexuel dans le reste de l'épisode

transparaît dans ce corps morcelé et inquiétant, bras de mort-vivant puis œil solaire et cyclopéen vu en gros plan par sa victime.

Acceptons pour l'instant de nous laisser imposer l'interprétation. Silvio en racontant son rêve tenterait de forcer la main de son analyste (nous, ses lecteurs) en nous aidant à déchiffrer son sens, en formulant comme nous venons de le faire. Adhérons à cette vérité partielle comme à un moyen nécessaire pour avancer tout en gardant à l'esprit le présupposé fondamental de l'interprétation psychanalytique, son *a priori* méthodologique qui consiste dans le fait que tout produit final du travail du rêve, tout contenu manifeste du rêve contient au moins un ingrédient qui fonctionne comme un bouche-trou occupant la place de ce qui nécessairement manque et que par conséquent le rêve n'est pas totalement analysable, qu'il reste toujours des points dans l'ombre, ce que Freud appelle «l'ombilic du rêve»<sup>1</sup>.

En introduisant l'épisode par un rêve, Silvio crée un effet d'annonce, il suscite la curiosité de son lecteur. Mais Silvio est un narrateur malin -ou supposons qu'il se ment à lui-même, qu'il détourne son regard des zones d'ombre, qu'il refoule un souvenir gênant- qui donne des clefs assez claires d'interprétation, que l'on vérifiera immédiatement dans ses premiers échanges avec l'homosexuel. Silvio devance l'analyse/la lecture, il sait trop -pour ne pas savoir?- et c'est à une certaine vigilance interprétative qu'il faut nous en tenir.

Silvio se réveille et se trouve face à face avec cet œil, et immédiatement il manifeste un rejet violent. L'adolescent intrigue Silvio et le met mal à l'aise. Silvio l'observe à la dérobée, remarque sa tenue soignée mais se sent menacé par son regard pesant et lourd et le soupçonne puis l'accuse franchement d'être sale. Silvio voit et sent de la saleté partout. Sur la défensive, il demande au jeune homme d'ouvrir la fenêtre. En se levant, celui-ci fait tomber des photographies pornographiques :

Apresurado se inclinó a recogerlas, y me acerqué a él. Entonces vi : eran todas fotografías del hombre y de la mujer, en las distintas formas de la cópula  
El rostro del desconocido estaba purpurino. Baluceó :  
-No sé cómo están en mi poder, eran de un amigo.  
No le respondí.

---

<sup>1</sup>«Dans les rêves les mieux interprétés on est souvent obligé de laisser dans l'ombre un point [...]. C'est là l'ombilic du rêve», cf. Sigmund Freud, *L'interprétation des rêves*, cité par Jean Laplanche et Jean-Baptiste Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, PUF, 2004 (4<sup>e</sup> édition), p.101.

De pie, junto a él, miraba con obstinación terrible un grupo. El dijo no sé qué cosas. Yo no le escuchaba. Miraba alucinado una fotografía terrible. Una mujer postrada ante un faquín innoble, con gorra de visera de hule y un elástico negro arrollado sobre el vientre. [...]

-Entonces usted... sos vos...

*El juguete rabioso* (113)

Silvio est fasciné par les photographies, il reste interdit. Puis la description redouble les images, elle en dévoile le spectacle et Silvio comprend quelque chose même s'il ne prononce aucun mot car il ne peut pas encore les trouver. On a là, comme en condensé, le récit dramatique de la maturation sexuelle de Silvio. Le début du passage est une scène de séduction : dans cette scène réelle ou fantasmatique (la scène est introduite par un rêve, on pourrait la lire entièrement comme un passage onirique, Silvio ne ferait que rêver), Silvio subit passivement, de la part de l'adolescent, des avances ou des manœuvres sexuelles. Dans un premier temps, il les subit sans qu'elles provoquent chez lui de réponse, sans qu'elles fassent écho à des représentations sexuelles. Silvio se défend en raillant l'adolescent, en imaginant qu'il est sale. Le déplacement est clair.

Mais cette fausse innocence ne tarde pas à se dévoiler : Silvio regarde les images, il ne détourne pas le regard, il est littéralement, fasciné, médusé. Quand l'adolescent se dénude face à lui, il ne détourne pas les yeux. La condamnation morale est vaine, Silvio ne trouve pas les choses «belles et nobles» qui sont en lui, comme s'il avouait qu'il est tout aussi «sale», laid et misérable que l'adolescent :

-Bestia...¿Qué hiciste de tu vida?- y yo no atinaba a decirle en ese instante todas las altas cosas, preciosas y nobles que estaban en mí y rechazaban su llaga.

*El juguete rabioso* (114)

Décidément, Silvio ne trouve pas les mots, il ne peut que regarder. Il est devenu cet œil qui le regardait au début du passage. Le corps de l'adolescent dénudé produit un effet de miroir : Silvio se voit en cet autre, ses catégories morales s'effondrent, il ne peut plus se défendre. Une fois ces barrières abaissées, Silvio se laisse peu à peu prendre dans un jeu de miroir et de fusion avec l'adolescent. L'autre lui tourne le dos et sur ce corps sans visage, Silvio peut projeter sa propre angoisse :

Entonces volvió el rostro a la pared. Una angustia horrible pesó en el aire confinado. Yo sentía la fijeza con que su pensamiento espantoso cruzaba el silencio. Y de él sólo veía el triángulo de cabello negro recortando la nuca, y después el cuello blanco, redondo, sin acusar los tendones. No se movía, pero la fijeza de su pensamiento se aplastaba...se modelaba en mí... y yo alelado permanecía rígido, caído en el fondo de una angustia que se iba solidificando en conformidad. Y a momentos lo espiaba con el rabillo del ojo.

*El juguete rabioso* (115)

Tandis que Silvio et l'adolescent établissent une sorte de contact spirituel, on entend au dehors les éclats de voix d'un couple (entre les ébats et la dispute), dans une autre pièce, comme si, à nouveau (comme dans la scène de la bibliothèque), une sorte de hors-champ sonore venait doubler la scène, et en indiquer un possible sens. Métonymiquement, Silvio se livre, il accepte les avances de l'adolescent. Ainsi se produit un changement dans la scène, une évolution interne qui appelle plusieurs remarques.

Certes Silvio se remémore l'épisode en se plaçant dans une position passive face à l'adolescent qui littéralement l'assaille, dans une promiscuité physique et morale que Silvio ne semble pas tolérer. C'est d'ailleurs ce qui nous a amené à désigner l'épisode comme une 'scène de séduction'. Mais cette notion ne suppose pas, contrairement à l'idée courante (ou en tout cas non freudienne ou préanalytique), une innocence sexuelle de l'enfant que viendrait pervertir la sexualité adulte<sup>1</sup>. Silvio participe d'une autre manière à la scène, elle est en partie construite par ses propres pulsions, et c'est cette activité désirante de l'enfant-Silvio qui transparait dans le rêve, et plus particulièrement dans la continuité établie entre le rêve et la veille.

Ce que nous dit cette transition visuelle (très cinématographique) de l'œil vu dans le rêve puis 'en vrai' et en gros plan par Silvio, c'est qu'il n'y a pas un monde innocent, infantile ayant son existence propre avant que l'effraction ou la perversion adulte se produise. L'activité fantasmatique de Silvio, son désir, est présent dès le début dans les images étranges -l'œil globuleux, le bras l'agrippant- formant une chaîne imaginaire le long de laquelle se déroulent non pas des symboles -il est difficile de leur attribuer une signification univoque- mais plutôt des signifiants qui à la fois signifient trop et pas assez. En effet, les images du rêve de Silvio forment une chaîne dérivante le long de laquelle se déroulent des formes analogues qui semblent entrer en résonance sans que, toutefois, un sens puisse émerger.

L'épisode n'est pas sans rappeler des associations déroutantes du film surréaliste de Luis Buñuel *Un chien andalou* (1929) ou encore de *Histoire de l'œil* de Georges Bataille

---

<sup>1</sup>«Il est classique de considérer l'abandon par Freud de la théorie de la séduction comme un pas décisif dans l'avènement de la théorie psychanalytique et dans la mise au premier plan des notions de fantasme inconscient, de réalité psychique, de sexualité infantile spontanée, etc.», cf. Laplanche et Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse, op.cit.*, p.436-439.

(1928) étonnamment proches dans leurs compositions et qui, elles aussi, reposent sur des constructions fantasmatiques où les images s'engendrent les unes les autres dans une dynamique qui interdit d'en figer le sens dans une étroite grammaire symbolique. Notons que la dérive est une des caractéristiques de l'écriture arltienne, voire même sa marque de fabrique. C'est, en réalité, le style arltien -cet aspect de la *mala escritura* demanderait une analyse plus détaillée- qui est une dérive continue des images, des registres, des langues. «Part privée du rituel», «chose de l'écrivain»<sup>1</sup> et souvenir enfermé dans son corps, le style est à l'œuvre dans cette double fiction de l'origine de l'écriture (comme projet et intention) et du sujet. Cette détermination biologique est d'autant plus frappante que le style arltien semble faire corps avec son auteur, au point de paraître prisonnier d'un puissant imaginaire. Opaque car plongeant dans les profondeurs de l'écrivain, le style est une sorte de limite absolue et fascinante.

En revenant au rêve qui ouvre le passage, on remarquera que sa fonction n'est pas tant d'annoncer l'agression à venir, comme une sorte de rêve prémonitoire, que de mettre en place le mécanisme qui provoque le traumatisme. Tentons d'éclairer les choses à l'aide de la théorie psychanalytique. Il faut ici, comme dans le refoulement, faire intervenir plusieurs temps (le temps ultérieur venant donner, après coup, son sens traumatique au premier). Dans la théorie de la séduction, c'est le souvenir et non l'événement lui-même qui est traumatisant car au deuxième temps, le moi subit une agression, un afflux d'excitation endogène (Silvio en proie aux émotions les plus contraires, traversé par une excitation interne, ce qui en termes arltiens est une 'angoisse' qui s'empare du sujet). En ce sens le souvenir prend déjà dans cette théorie la valeur de réalité psychique. «Inversement cette réalité psychique du souvenir ou du fantasme doit trouver son fondement dans le sol de la réalité [...] Il semble que Freud ne se résoudra jamais à voir dans le fantasme la pure et simple efflorescence de la vie sexuelle spontanée de l'enfant. [...] Il semble que ce soit pour cette raison qu'il range en dernière analyse la séduction parmi les fantasmes originaires dont il reporte l'origine à la préhistoire de l'humanité. La séduction ne serait pas essentiellement un fait réel, situable dans l'histoire du sujet mais

---

<sup>1</sup>Cf. Roland Barthes, *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1972, p.12-13.

une donnée structurale qui ne pourrait être transposée historiquement que sous la forme d'un mythe»<sup>1</sup>.

A travers son paysage travaillé par le temps, à la fois archaïque et futuriste, à travers ses chaînes d'images verbales aux formes analogues surdéterminées par une tension sexuelle presque évidente (soleil-œil, horizon-bras), le rêve de Silvio figure -par sa logique de déplacement et de condensation- une sorte de fantasme originaire, cette «donnée structurale qui ne pourrait être transposée que sous la forme d'un mythe». En ce sens, il manifeste la participation fantasmatique de l'enfant-Silvio qui certes est 'séduit' mais n'est pas livré passivement et innocemment au désir de l'autre.

Dès lors l'ambiguïté des sentiments qu'exprime Silvio depuis le début de la scène, sa réaction violente de rejet de l'homosexuel (les soupçons sur son hygiène puis les moqueries convoquant toute une représentation sociale et idéologique de l'inverti neurasthénique, mignon des hommes d'importance dont il assouvit les perversions en se déguisant) apparaissent comme des mécanismes de défense contre l'adolescent mais aussi contre lui-même. Lorsque les défenses s'abaissent et que Silvio écoute la plainte de l'homosexuel regrettant un rêve impossible à accomplir (devenir la «femme» d'un homme) alors affleure en lui un mouvement de tendresse, de pitié (?) qui le laisse perdu et perplexe, étrange et étranger à lui-même :

Escuchándole, estaba atónito.

¿Quién era ese pobre ser humano que pronunciaba palabras tan terribles y nuevas?... ¿Que no pedía nada más que un poco de amor?

Me levanté para acariciarle la frente.

-No me toqués -vociferó- no me toqués. Se me revienta el corazón. Andáte.

Ahora estaba en mi lecho inmóvil, temeroso de que un ruido mío lo despertara para la muerte. El tiempo transcurría con lentitud, y mi conciencia descentrada de extrañeza y fatiga recogía en el espacio el silencio de la especie.

*El juguete rabioso* (117)

La réaction de Silvio surprend, conférant à l'incident une solennité qui la dépasse, comme si ce «silence de l'espèce» inscrivaient leur rencontre dans un conflit archaïque. Le désir de l'autre, reconnu par Silvio, réveille une angoisse sans fond, il place Silvio en face de l'imminence de la mort. L'épisode revêt une importance singulière non seulement

---

<sup>1</sup>Cf. Laplanche et Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse*, op.cit., p.436-439.

parce qu'il jette un regard inattendu sur l'homosexualité<sup>1</sup> mais aussi parce qu'il formule clairement le lien entre désir et mort. C'est sous le signe de cette alliance que l'épisode se clôt à deux reprises, lorsque Silvio met le feu à un mendiant puis quand il tente de se suicider.

Reprenons les faits. Silvio se réveille et trouve sur la table de l'argent laissé par l'adolescent. Est-ce cette inversion des rôles qui fait de lui le prostitué d'un soir qui plonge Silvio dans un état de confusion violente? A la sortie de la pension, il avance dans la rue, agité, habité par des «images qu'il ne veut pas voir et dont il ne veut pas se souvenir», puis il met le feu à un «paquet humain», un mendiant qui dormait sous un portique. Cet acte apparemment gratuit<sup>2</sup> n'est pas le premier, Silvio a déjà tenté, en vain, de mettre le feu à la boutique de Don Gaetano. Juste avant de s'en prendre au mendiant, Silvio grommelle, maudissant la richesse des propriétaires de maisons luxueuses devant lesquelles il promène sa misère.

Cette fois, l'acte de Silvio a un caractère plus métaphysique et plus proche de l'acte absolu et final. Voici ce qu'en dit Masotta :

Se trata evidentemente de un acto más metafísico que el anterior, y su aspecto negativo se refiere a lo que el anterior solamente suponía: lo que aquí se repudia es simplemente aquella implícita solidaridad entre oprimidos [...] Astier, el humillado, el pobre Astier que triste y solitario se arrastra por las calles, se siente, por decirlo así, ontológicamente degradado. El sentimiento de una carencia interna, de algo que le falta a su ser y que él debe lograr para sí, es el móvil que lo arranca hacia esos actos malos que debieran servirle de accessis: en medio de las calles oscuras y tristes un pequeño fogonazo, una llamarada de maldad recortaría a la figura de su autor, un joven que un instante antes permanecía achatado por las tinieblas de la noche<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup>Manuel Puig s'est-il souvenu de cette scène en écrivant *El beso de la mujer araña* (1976) ? Molina, gagne peu à peu la tendresse, la reconnaissance et d'une certaine façon l'amour de Valentín dont il allège les souffrances en lui racontant les films mélodramatiques et kitsch qu'il a vus. Certes, Silvio ne vit pas la profonde transformation intérieure de Valentín et la confrontation avec l'homosexuel ne se résout pas dans l'acte de communion que représente l'immolation finale des personnages de Puig (on peut même voir dans le geste que commet Silvio à la fin de l'épisode, lorsqu'il met le feu sans raison à un mendiant couché dans la rue, une solution diamétralement opposée) mais il est clair que Silvio est ébranlé et que son geste de tendresse, à peine esquissé, est l'amorce d'une reconnaissance.

<sup>2</sup>La critique s'interroge beaucoup sur le sens de cette série d'actes. Gratuits pour la plupart des critiques, ces actes sans explication apparente, absurdes pour certains sont la manifestation du Mal, caractéristique de la littérature arltienne. « La primera novela de Arlt es una verdadera fenomenología, en el sentido que Hegel daba a la palabra, de la aparición del mal; es decir que en ella se hace el relato de un desarrollo verdaderamente dialéctico donde algo nuevo emerge en cada etapa: el punto de partida es la necesidad de trascendencia y el convencimiento que su satisfacción reside en el mal. ». Cf. Masotta, *Sexo y traición en Roberto Arlt, op.cit.*, p.44.

<sup>3</sup>*Ibid.*, p.45-46.



Il y a une chose frappante que Masotta ne souligne pas. Silvio commet son deuxième 'acte gratuit' après la rencontre avec l'homosexuel, c'est-à-dire après cette expérience violente, troublante de dévoilement du désir. Ce vide dont Masotta parle et qu'il lie à l'humiliation, à une thématique idéologique est pour le critique argentin cette dégradation ontologique qu'il faut combler par l'acte gratuit. Mais on peut percevoir ce vide comme un abandon du sujet, un relâchement qui lui fait frôler les limites de la mort, comme si cet évidement de Silvio était la conséquence, le contrecoup de la violence des images pornographiques, du corps de l'adolescent dénudé exposés à son regard désespéré. Dans cet épisode, Silvio est à nouveau face à une Gorgone mais cette fois il a dû voir directement ce qui s'exposait sous ses yeux, il n'a pas pu déployer les stratégies de contournement auxquelles il avait eu recours dans ses précédents face à face avec les visages du désir (les soeurs d'Enrique, la «cocotte»). L'angoisse qui le saisit est une défense, elle le protège du désir mais, en l'en gardant, elle ne garde que du vide, une carence aux accents de mort.

Devant cette mise en scène littéralement obscène (ce qui est normalement médiatisé ou carrément dissimulé est ici placé sur le devant de la scène : les photos, le corps nu de l'adolescent auxquels s'ajoutent les bribes de conversations explicites des éphémères couples de passage dans la pension) qu'il se remémore, Silvio ne peut être qu'en position de spectateur médusé. Avant de quitter la pièce où il a dormi et où a eu lieu la rencontre, il se regarde dans un miroir, comme s'il lui fallait affronter une nouvelle image, objectiver un corps dont il ne sait plus s'il lui appartient ou peut-être voir à nouveau, mais cette fois en retournant le miroir vers lui (et non pas vers l'autre, sorte de Gorgone symbolique), le visage du désir. En regardant son image dans le miroir à ce moment, Silvio retourne l'arme contre lui : il fait l'exact contraire d'un Persée avec son bouclier. Le regard lancé au miroir est un geste suicidaire qui précède la tentative de suicide du prochain épisode.

En effet, après avoir quitté la pension, Silvio erre dans les rues de la ville. Décidé à s'embarquer pour l'Europe, il se rend au port où l'immensité des bateaux et l'activité incessante des équipages lui font mesurer sa petitesse et lui ôtent tout espoir. Au terme de cette errance, où le corps vacille sous le joug d'une pensée divagante, c'est le suicide (manqué) qui attend Silvio :

Aquella demostración gigantesca de poder y riqueza, de mercaderías apiñadas y de bestias pataleando suspendidas en el aire, me azoraba de angustia.  
Y llegué a la inevitable conclusión.

-Es inútil, tengo que matarme.  
Lo había previsto, vagamente.  
*El juguete rabioso* (119)

Silvio l'avait prévu, «vaguement», comme s'il avait senti l'approche de la mort, elle qui est l'horizon presque logique de cette errance, et de cette (littérale) débandade. L'angoisse qui étreint Silvio en sortant de la pension, le regard hagard et terrifié qu'il perçoit dans le miroir et enfin la petitesse de son corps, comme rétréci au milieu des paquebots géants sont les signes d'une déflation, d'une détumescence, bref d'un état mélancolique qui suit le reflux du plaisir. Rappelons que dans la pension, c'est la lecture d'un coït symbolique entre Silvio et l'adolescent que nous suggéraient certains indices (échange d'argent, dialogues des couples passant dans le couloir ou occupant la chambre voisine). Silvio est à présent saisi par le *taedium vitae* des romains, cet autre nom donné au mal mélancolique :

---

Le *taedium*, le dégoût, la période réfractaire n'est que l'ombre que porte le coït sur les corps qui se trouvent tout à coup désertés par le désir et confrontés au contact de ses traces. Parce que les coïts sont par excellence les scènes vivifiantes de la vie humaine, leur retrait est une petite mort<sup>1</sup>.

Silvio est prostré, dépossédé de son désir par le plaisir assouvi, comme avant lui Enrique, comme ce soldat de plomb gisant dans la «covacha de los títeres». Le plaisir n'est qu'une hâte où ils ont été conduits par surprise, par enchantement (dans le cas de la bibliothèque). Son assouvissement, même symbolique, plonge dans une sensation de déception en regard de l'élanement du désir qui le précédait. Il s'agit d'une mort que l'on fuit dans le sommeil, en hâte, étendu, sans force car le suicide de Silvio est en réalité un sommeil duquel il se réveille sur les genoux de sa mère éplorée :

Cuando desperté en la cama de mi habitación, en el blanco del muro un rayo de sol diseñaba los contornos de las cenefas, que en el cuarto no se veían tras los cristales.  
Sentada al borde del lecho estaba mi madre.  
Inclinaba hacia mí la cabeza. Tenía mojadas las pestañas, y su rostro de rechupadas mejillas parecía excavado en un arrugado mármol de tormento. [...]  
Sentí que anochecía en mi espíritu y apoyé la frente en su regazo, en tanto que creía despertar en una comisaría, para distinguir entre la neblina del recuerdo, un círculo de hombres uniformados que agitaban los brazos en torno mío.  
*El juguete rabioso* (121)

A peine éveillé, Silvio replonge dans une nuit que l'appel troublant du désir lui a fait découvrir dans cet épisode. La terreur qu'a ressentie Silvio en se regardant dans le miroir

---

<sup>1</sup>Quignard, *Le sexe et l'effroi*, op.cit., p.234.

est une terreur dans la jouissance, liée au sommeil où elle plonge, ce que Pascal Quignard résumerait comme la présence d'«Hypnos au cœur d'Eros et de Thanatos»<sup>1</sup>.

L'épisode de la rencontre avec l'homosexuel est intéressant à bien des égards. Cas-limite, d'une tension extrême, il clôt la série de rencontres de Silvio avec le désir. Mais tout en parachevant l'éducation sexuelle de Silvio, il montre les limites de cette éducation. Silvio ne progresse pas, il ne tire pas de leçon de ses rencontres. L'errance, l'acte incendiaire, la tentative de suicide sont les manifestations explosives d'une non-éducation.

Ce que démontre l'épisode de l'homosexuel, c'est qu'en matière de désir, il n'y a pas d'apprentissage. Il n'y a pas de savoir dans ce domaine, ou du moins, ce savoir n'est-il pas cumulatif. Voir ne rime pas avec savoir, la vision est un acte fulgurant qui parfois aveugle, comme le plaisir qui brouille le regard. La vision n'est pas adossée à un processus cognitif qui procéderait par étapes, elle signale au contraire l'opacité du sujet à lui-même. Ce n'est pas parce que l'on voit que l'on sait. Finalement, ce dernier épisode fait de *El juguete rabioso* un roman de non-apprentissage. Silvio ne perce pas le secret de l'origine sur le corps des femmes ni sur leurs visages. Ce qu'il entrevoit, c'est, au contraire, l'horizon de la mort au-delà du plaisir. La quête de l'origine qui sous-tendait les expériences sensuelles de Silvio s'ouvre sur le trou béant de la mort, sommeil du corps repu d'un plaisir que le sujet ne peut voir.

---

<sup>1</sup>«Le sommeil dont on craint de ne se réveiller jamais est le premier monde des morts. Les corps qui se sont étreints regagnent dans le sommeil l'image invisible. C'est Hypnos qui est au cœur d'Eros et de Thanatos», *ibid.*, p.329.

### III Image et dépense

La question de l'argent prolonge celle du regard et de la sexualité et elle reprend aussi par un autre biais, les questions de tradition/filiation dans le prolongement du trio image/oralité/originalité et du questionnement consécutif de l'originalité. Aussi cette partie aura-t-elle valeur de conclusion pour l'ensemble de notre analyse du premier roman arltien, *El juguete rabioso*.

L'argent -que l'on fait se multiplier, que l'on transmet- est dans le système capitaliste une forme et un agent de la filiation que les textes arltiens interrogent dès le début. Aussi cet objet central de la fiction arltienne ne tarde-t-il pas à apparaître dans *El juguete rabioso*. Et là encore, le texte arltien opère à nouveau par déplacement ou infléchissement. Retournons vers la devanture de la boutique du cordonnier. Les adolescents observent les couvertures illustrées sans autre but que de se divertir :

Decoraban el frente del cuchitril las policromas carátulas de los cuadernillos que narraban las aventuras de Montbars el Pirata y de Wenongo el Mohicano. Nosotros los muchachos al salir de la escuela nos deleitábamos observando los cromos que colgaban en la puerta, descoloridos por el sol.  
*El juguete rabioso* (35)

Pour les adolescents, il ne s'agit pas d'apprendre en se divertissant («enseñar deleitando») ni de se divertir en apprenant («deleitar enseñando») mais seulement, exclusivement, de se divertir («nos deleitábamos observando»). La rigueur de la formule classique est détournée par les apprentis voleurs : les images ne sont ni l'agrément qui adoucirait les rigueurs de l'enseignement ni le repos bien employé dans une économie de l'apprentissage. Elles s'observent dans un moment qui apparaît comme un pur temps de jouissance, au-delà du classique divertissement.

Ainsi, dans cet emploi du verbe «deleitar» il y a une discrète transgression de la doctrine classique de l'apprentissage et un glissement qui fait de l'image un lieu de critique de ce qu'en suivant les analyses de Piglia<sup>1</sup>, on pourrait appeler une «économie capitaliste de l'écriture». Les adolescents apprennent à se servir de la littérature et à s'en approprier comme d'une «machine à produire de l'argent», en se posant la question -irrévérencieuse dans son évident utilitarisme- de savoir «A quoi ça sert?» au lieu de la plus classique

---

<sup>1</sup>Sur ce point, voir Ricardo Piglia, «Sobre Roberto Arlt», *Crítica y ficción*, Buenos Aires, Alfaguara, 2000, p.21-28.

interrogation du «Comment ça marche?»<sup>1</sup>. Et pourquoi ne pas aller plus loin et exploiter la machine jusqu'à la gripper dans une économie qui ne se fonderait plus sur l'accumulation mais, au contraire, sur la dépense? Jouir de la vision des images, un point c'est tout.

Un peu plus loin, on verra les apprentis voleurs jouer comme de grands enfants, s'imaginer marchant sur les pas de bandits légendaires, échafaudant des plans d'attaque lors de veillées d'armes improvisées, comme si ce qui importait, avant tout, était le plaisir de simuler. D'ailleurs, ces apprentis sorciers seront davantage fascinés par les couleurs chatoyantes de l'argent qu'ils auront falsifié que par les possibilités que le forfait leur ouvrira :

Así vivíamos días de sin par emoción, gozando el dinero de los latrocinios, aquel dinero que tenía para nosotros un valor especial y hasta parecía hablarnos con expresivo lenguaje. Los billetes de banco parecían más significativos con sus imágenes coloreadas, las monedas de níquel tintineaban alegremente en las manos que jugaban con ellas juegos malabares. Sí, el dinero adquirido a fuerza de trapacerías se nos fingía mucho más valioso y sutil, impresionaba en una representación de valor máximo, parecía que susurraba en las orejas un elogio sonriente y una picardía incitante. No era dinero vil y odioso que se abomina porque hay que ganarlo con trabajos penosos, sino dinero agilísimo, una esfera de plata con dos piernas de gnomo y barba de enano, un dinero truhanesco y bailarín, cuyo aroma como el vino generoso arrastraba a divinas francachelas.

*El juguete rabioso* (49)

La citation mérite d'être restituée dans sa longueur car Silvio fait là une longue, enjouée et vibrante déclaration de principes anticapitaliste affirmant la supériorité de l'argent falsifié sur l'argent gagné au prix d'un dur labeur. L'extrait est saturé d'un plaisir intense qui est le signe général de l'extrait, ce vers quoi tous les moyens linguistiques convergent, comme si la satisfaction verbale et imagière rétribuait à elle seule les faux-monnayeurs et que les images verbales se multipliaient miraculeusement comme les billets sortis de la machine. L'ivresse des images (comparaisons et métaphores, figures du discours : l'argent comme un «petit gnome» farceur tout droit sorti des contes et récits médiévaux) et de la parodie langagière (l'argent «brigand et saltimbanque» d'une langue prenant les accents de la prose du Siècle d'or espagnol) signifient l'excès d'une écriture qui s'exalte, s'emporte et s'enivre sans penser à compter, se rétribuer et moins encore à épargner.

Il y a dans ce court extrait une économie verbale et imagière de la dépense qui dans ses «jonglages» entre les époques linguistiques et les thèmes visuels écoule, déverse et fait

---

<sup>1</sup>Alan Pauls, «Arlt : La Máquina Literaria», Graciela Montaldo (dir.), *Yrigoyen entre Borges y Arlt. 1916-1930, Historia social de la literatura argentina, dir. David Viñas*, vol.7, Buenos Aires, Contrapunto, 1989.

circuler son énergie. L'argent n'a de valeur que dans la mesure où il est cet objet complet, cette matière riche aux qualités sensibles multiples (visuelles, sonores, tactiles et même gustatives), cette belle image tout en couleurs ; sa valeur n'est plus d'échange mais se mesure à l'aune de l'émotion qu'elle suscite. Silvio est rétribué par le plaisir du spectacle de l'argent, et la dépense devient un gain.

Dans ce début de *El juguete rabioso*, se mettent en place, conjointement, la critique de l'économie capitaliste et la *mala escritura* arltienne, qui est écriture du Mal économique (et l'on sait à quel point dans le système arltien l'économie tient lieu d'éthique voire même de poétique) une écriture où l'accumulation (le style arltien est d'être toujours dans l'excès, le trop-plein d'adjectifs et la stratification de connotations) devient dépense et dans laquelle l'image est moins un bel objet qu'un objet subversif qui épuise l'émotion tout autant qu'elle la provoque. Dans les premières pages du roman arltien se jouerait donc davantage un début, méthode et intention, qu'une origine -du moins en tant que celle-ci serait un point de départ sacré.

Dans cette enquête sur les débuts de l'écriture, nous nous sommes éloignés des toutes premières phrases du roman tout en restant dans l'*incipit* : le début n'est pas forcément dans les premières phrases, il peut voyager à l'intérieur du roman et lancer l'écriture, prospectivement ou rétrospectivement<sup>1</sup>. Mais résumons à présent les enjeux de cet *incipit* pour poursuivre plus avant. L'image -sous la forme de la couverture de livre multicolore- apparaît dès les premières lignes du roman arltien ; la vision des images y déplace la lecture et sépare le couple lecture/écriture pour le narrateur-écrivain Silvio. La lecture, activité orientée, signifiante, considérée dans la perspective d'un apprentissage comme l'origine (point de départ temporel et causal) de l'écriture est donc substituée par la contemplation jouissive des images, plaisir qui, lui, n'est pas tendu vers l'acquisition d'un savoir, mais fonctionne au contraire comme une dépense. L'argent est le feu d'artifice qui éblouit, le scintillement de la beauté dont le seul spectacle contente l'adolescent Silvio.

Dans *El juguete rabioso*, les adolescents apprennent «à quoi ça sert» mais en chemin, ils semblent oublier la leçon et se laissent prendre par la gratuité du spectacle de la vie et le

---

<sup>1</sup>Louis Aragon, *Je n'ai jamais appris à écrire ou les Incipit*, Genève, Skira, 1969. Dans cet essai autobiographique, Aragon construit son propre mythe de l'écriture. Celle-ci n'est pas programmée ni même pensée, elle se développe de façon organique à partir de l'*incipit*, lequel n'est pas attaché aux premières lignes d'un texte mais fonctionne comme le point germinal de celui-ci.

des sensations. Le savoir dans ce domaine n'est pas cumulatif, tout comme le temps qui, dans *El juguete rabioso*, n'est pas toujours employé, tout comme le désir dont on n'apprend rien sinon qu'il se voile de l'ombre portée de la mort. Et si, finalement, l'intégration sociale n'était pas le but recherché<sup>1</sup> dans ce roman d'apprentissage? Et si elle ne venait pas couronner de succès une trajectoire idéale faite de progrès successifs?

Dès lors, l'aventure n'est plus le moyen de s'intégrer socialement, de défendre la veuve et l'orphelin pour recevoir en échange la reconnaissance sociale garantie aux bandits bienfaiteurs des feuilletons populaires. Elle devient l'espace de liberté absolue du sujet, *la vida fuerte* dont la quête inspire les récits arltiens : non pas une autre vie mais un autre point de vue sur la vie, un nouveau regard<sup>2</sup>. Silvio apprend en imitant ses modèles que sont les héros des feuilletons. Après avoir écouté les récits du cordonnier et regardé les couvertures illustrées, il s'enflamme en s'imaginant, à leur suite, défendre la veuve et l'orphelin :

Entonces yo soñaba con ser bandido y estrangular corregidores libidinosos ; enderezaría tuertos, protegería a las viudas y me amarían doncellas.  
*El juguete rabioso* (37)

Mais ce qui transparait de l'élan du jeune homme, c'est le plaisir que lui procure la répétition : Silvio reprend mot à mot les phrases et expressions de ses lectures, il joue même sur les mots en prenant au sens propre sa mission de redresseur de torts (ce qu'il se promet de faire en redressant des corps). Dans un corps à corps avec les mots, il se glisse dans un patron humain et linguistique qu'il répète (en imaginant un très ibérique «corregidor» dans les rues de Buenos Aires). Il reproduit un texte et une situation donnés, ce qui domine, ici, c'est donc le plaisir de la répétition à l'œuvre dans la logique du jeu, cette rétribution psychique qui rassure le sujet en faisant apparaître le connu. Et ce jeu ne débouche pas sur une application, ce que supposerait toute bonne logique d'apprentissage. Le premier fait d'armes de Silvio n'est pas la défense d'une pauvre orpheline ou d'une misérable veuve, il attaque une bibliothèque avec ses condisciples.

---

<sup>1</sup>C'est un présupposé de beaucoup de lectures de *El juguete rabioso*. Voir, par exemple, Sylvia Saïtta «Traiciones desviadas, ensoñaciones imposibles : los usos del folletín en Roberto Arlt», *Iberoamericana*, Madrid/ Francfort, Iberoamericana/ed. Vervuet, Janvier 1999, p.63-81.

<sup>2</sup>cf Giordano, «El infierno tan temido», *Paradoxa*, Rosario, Viterbo, n°7, 1993, p.72-83.

Aussi l'aventure n'est-elle pas un moyen mais une fin en soi : «changer la vie». La formule rimbaldienne devient chez Arlt quête de la *vida fuerte*. Silvio n'intègre pas la société car, malgré sa volonté apparente de le faire, une autre logique s'est mise en place dès le début de son parcours. L'enthousiasme des adolescents dans le premier chapitre isole très nettement ce dernier du reste du roman, il est le règne du groupe des «Ladrones» qui donne son titre au chapitre. Il est dans le roman l'espace utopique d'une contre-société, celle de la meute, de la tribu contre la nation, de l'espace de répétition contre l'apprentissage cumulatif et progressif. Le chapitre n'est pas une transition nécessaire dans l'intégration de Silvio car *El juguete rabioso* ne croit pas en cette dernière et l'écarte de ses buts : il ne s'agit pas de trouver sa place dans la société mais de briller comme l'argent qui émerveille, d'exploser dans *la vida fuerte*. Le premier roman arltien n'est pas un roman de l'intégration mais déjà l'amorce d'une désagrégation de la société, du sujet.

Dans la dépense, les adolescents arltiens lâchent prise, ils désamorcent une tension accumulée dans leurs péripéties quotidiennes, des péripéties picaresques marquées du sceau du manque. L'indigence tout aussi matérielle (et explique leur appétit d'argent) que sexuelle. Or la tension sexuelle semble s'apaiser dans cette jouissance que provoque la falsification des billets de banque. L'argent est donc une fête qui consomme le désir, un moyen de trouver une jouissance que des expériences sexuelles manquées (Silvio et la «cocotte») ou trop troublantes pour être assumées (Silvio et l'homosexuel) refusaient aux adolescents. Sexe et argent se compensent, l'abondance de l'un venant suppléer l'absence de l'autre. Mais, dans un cas comme dans l'autre, nulle trace de progression raisonnée. Sexe et argent sont les agents d'une déconstruction du roman d'apprentissage.

Silvio est ainsi en permanence sur le fil du rasoir entre l'enthousiasme de la meute et du début et le vertige de l'abandon, la menace ambiguë d'un vide attrayant. *El juguete rabioso* est, à cet égard, une sorte de condensé de la trajectoire des personnages arltiens et le projet des sept fous devient finalement un prolongement cohérent du parcours du jeune Silvio.

Associée à l'image, la dépense est l'une des caractéristiques qui se dégagent de l'analyse de l'*incipit* de *El juguete rabioso*. En mettant à jour un fonctionnement différent, ce début de roman 'd'apprentissage' prend le contre-pied des valeurs centrales de la modernité économique (accumulation du savoir et des richesses, efficacité et rendement) et politique



(intégration sociale comme une des formes de contrôle de la démocratie naissante) qui régissent le roman d'apprentissage, genre phare de la modernité -ou plus exactement de la modernité définie par le projet européen des Lumières, fondée sur le progrès et la croyance en l'universalité de ses valeurs. Cette critique s'épanouit dans le reste de l'œuvre arltienne et en particulier dans le diptyque formé par *Los siete locos* et *Los lanzallamas*. Aussi ce début arltien semble-t-il constituer l'origine de l'œuvre, à condition de comprendre l'origine non pas comme un donné ou une substance isolée dans le passé mais comme une force agissante, un facteur d'intelligibilité de toute l'œuvre<sup>1</sup>.

Revenons à présent sur les enjeux de cette entrée en écriture, sujet qui nous intéresse depuis deux chapitres. L'*incipit* de *El juguete rabioso* constitue un geste fondateur en ce qu'il met en scène un certain nombre de valeurs et de procédés d'écriture ; c'est en cela qu'il constitue un début. Quels sont ces valeurs et procédés? Au premier plan, il y a l'aventure, cet idéal qui met en tension l'imaginaire des personnages et synthétise l'aspiration arltienne à un nouveau regard porté sur l'existence, renouvelé notamment par la conception du temps (l'instantané) qui s'attache à l'aventure. Une grande importance est aussi donnée à l'oralité qui apparaît comme un mode de production de l'écriture, déplaçant le couple lecture/écriture ; enfin se fait jour la notion de dépense, qu'il faut entendre à la fois comme une mise en question de l'apprentissage et de son horizon d'intégration sociale et comme un mode de consommation du texte.

Autour de l'image se mettent donc en place une conception du temps (l'instantané *vs* la répétition du même dans le quotidien de *la vida puerca*), une économie (la dépense *vs* la rentabilité) et est remis en question l'un des fondements du discours avant-gardiste et arltien, l'originalité. Cela suppose que dans les textes arltiens se joue un rapport à la tradition plus complexe que le simple rejet des pères par le marginal autodidacte, un rapport que l'on a défini comme un paradoxe mimétique par lequel l'écriture arltienne signale sa relation ambiguë aux 'origines', entre désintérêt affiché et quête dissimulée. Ainsi, on peut se demander si ce début arltien ne constitue pas à la fois -à l'image de l'œuvre tout entière- l'apogée et le déclin de l'esthétique du changement et de la rupture qui caractérise la modernité. Dès lors, ce début situe l'écriture arltienne à la charnière de la

---

<sup>1</sup>Nous nous inspirons assez librement de la définition que Giorgio Agamben propose de l'origine dans son analyse de l'archéologie. Cf. Giorgio Agamben, *Signatura rerum, Sur la méthode*, Paris, Vrin, 2008, p.126-127.

modernité et de la postmodernité, entre, d'une part, la revendication du nouveau, de l'original et de l'autonomie et de l'autre, la conscience d'une récupération de la culture par le système (capitaliste) dont elle fait partie.

On voit déjà que dans ce début un certain nombre de paradoxes se mettent en place, paradoxes qu'il ne s'agit pas de réduire car le paradoxe est sans doute l'essence du discours arltien<sup>1</sup>, voire de sa poétique. Des valeurs antagoniques cohabitent qui font de ce premier roman, un nœud de tensions esthétiques et idéologiques. Ainsi, l'aventure et l'instantané s'opposent à la reproduction assumée et à la mise en question de l'originalité qui s'ensuit tandis que chacun de ces couples antagoniques s'associe à des caractéristiques de l'image (la saisie instantanée/la reproduction). Cette dernière se trouve donc au cœur de ces paradoxes.

Un autre aspect qu'il nous semble important de signaler est que l'image, par le mode de production et de réception qu'elle suppose, par la temporalité qu'elle met en jeu, par le défi qu'elle lance à une écriture linéaire, se trouve au centre de la vision critique de la modernité littéraire. C'est une dimension de l'œuvre arltienne peu mise en avant et qui sera un des fils conducteurs de notre approche dans le prolongement de travaux récents sur le discours critique de l'avant-garde latino-américaine à l'égard de la modernité entendue comme un «projet global» fondé sur l'idée que la modernité est une force expansionniste et sur une conception linéaire de l'histoire<sup>2</sup>.

Enfin, l'entrée d'Arlt en littérature s'opère à travers une fable dont les éléments (récitation orale *vs* texte écrit, filiation problématique et déplacée, langue étrangère) sont assez connus. Ce qui nous intéresse ici c'est le geste qu'accomplit Arlt, celui qui consiste à élaborer une fiction pour entrer en écriture. L'entrée dans l'institution et le champ de forces sociales (la littérature) délimite un territoire par un jeu d'exclusions et de reconnaissances tandis que l'entrée en écriture (comme pratique) est une entrée en fiction. Cette dernière est la «fiction nécessaire»<sup>3</sup> qui tient lieu de début. C'est la fiction d'un «je» en formation dans la consitution d'une perception autonome, en conflit avec la tradition,

---

<sup>1</sup>Pour une analyse de ce discours, voir Ana María Zubieta, *El discurso narrativo arltiano*, Buenos Aires, Hachette, 1987.

<sup>2</sup>Sur ce sujet que nous ne faisons que présenter ici, voir Fernando Rosenberg, *The Avant-garde and geopolitics in Latin America*, University of Pittsburg Press, 2006.

<sup>3</sup> Cf. Saïd, *Beginnings, Intention and Method*, *op.cit.*, p.77.

jouant sa partie entre la transgression de la bibliothèque commune et la reconnaissance des pères qui l'ont fondée et y ont trouvé demeure. Mais, dans cet étrange roman picaresque, l'adolescent n'apprend pas et il n'y a guère d'espoir de progression sociale ou morale. Dans les corps entraperçus et les regards croisés, Silvio a goûté la saveur amère de la mélancolie. En tournant son regard vers le trou noir de l'origine, le sujet artien découvre l'horizon blanchâtre de la mort.

## Chapitre II - L'œuvre invisible

Une enquête sur les débuts arltiens ne serait pas complète si elle ne s'intéressait pas à un certain nombre de textes publiés au moment où paraît *El juguete rabioso*. Ces textes sont, d'une part, l'essai intitulé *Las ciencias ocultas en la ciudad de Buenos Aires* publié dans la revue *Tribuna Libre* en 1920, d'autre part des notes, articles et micro-fictions publiés dans des journaux portègues, *Don Goyo* et *Crítica*. Dans le premier, Arlt publie vingt et un textes humoristiques en l'espace d'un an environ (de janvier 1926 à février 1927<sup>1</sup>) dans le second, il rédige des comptes rendus d'enquêtes pour la section policière à partir de 1927, et pour environ un an.

Dans cette première partie de notre étude, on fait la part belle à *El juguete rabioso* car il réalise à grande échelle ce que l'on retrouve dans les textes du début arltien, la fiction d'une origine. Les autres textes s'ajoutent, gravitent autour de cette pièce centrale, en proposant leur version de la fiction d'origine et en ajoutant des nuances, des traits caractérisant la *mala escritura*. C'est là un parti pris de ce travail guidé par un certain pragmatisme dont on escompte toutefois quelques résultats, notamment le fait que la lecture de textes moins fréquentés par la critique pourrait alimenter une réflexion sur l'écriture arltienne. Pour cela, il faudrait se représenter les textes secondaires comme une sorte d'extra-système, un ensemble de propositions esthétiques élaborées pour s'inscrire dans le temps long des lettres, mais restées sans lendemain et sans postérité. La considération des textes secondaires doit conduire à une réélaboration de ces questionnements, dans une vision dynamique de l'œuvre arltienne. Envisageons les textes secondaires comme des questions posées mais pas nécessairement entendues, des confrontations passées inaperçues<sup>2</sup>.

Cette œuvre invisible est constituée de textes hétérogènes : un essai, entre enquête et fiction, «proto-roman» et des textes journalistiques eux-mêmes de natures différentes.

---

<sup>1</sup>Ces textes ont été publiés dans un recueil avec quelques autres textes d'Arlt, des *cuentos* parus bien plus tard dans *El Hogar* (1937 et 1938) et *Mundo Argentino* (1942), cf. Roberto Arlt, *El resorte secreto y otras páginas*, édition de Gastón Sebastián Gallo et préface de Guillermo García, Buenos Aires, Simurg, 1996.

<sup>2</sup>Sur le canon en littérature, et pour une discussion de la conception essentialiste de Harold Bloom (Harold Bloom, *The Western Canon. The Books and School of the Ages*, New York, Harcourt Brace, 1994.), cf. Marie Cohen, «Une reconstruction du champ littéraire: faire oeuvre du désordre du siècle», *Littérature*, n°124, décembre 2001, p. 37.

Une double caractéristique les réunit cependant : l'apprentissage de l'écriture et la projection d'une figure d'écrivain. Dans le premier cas, c'est dans la bibliothèque que le jeune Arlt apprend à écrire et c'est donc à travers une fiction bibliographique qu'il forge sa figure d'écrivain. Dans le second, c'est le journalisme qui parachève la formation de l'écrivain et confirme la figure élaborée en lui donnant en outre une visibilité sociale accrue. A travers le journalisme, l'écriture arltienne va côtoyer l'image, la photographie qui concurrence peu à peu le texte, se frotter à la note sensationnaliste et à une étrange forme de mise en scène. On découvre ainsi deux lieux stratégiques bien différents qui reflètent la complexité du projet arltien, occultés par le geste d'entrée en littérature que met en scène *El juguete rabioso*.

On pourra en effet s'étonner de voir le jeune chroniqueur de *Las ciencias ocultas*<sup>1</sup> se mouvoir à son aise dans la bibliothèque, cette enceinte que les apprentis voleurs de *El juguete rabioso* n'avaient pu pénétrer qu'après effraction. Il y a là, semble-t-il, deux représentations opposées et contradictoires de l'accès à la littérature : d'un côté, l'effraction (le coup, «batacazo») du parvenu, pièce essentielle du 'mythe' Arlt forgé dans le 'premier roman', celui qui met en scène l'entrée dans la littérature et de l'autre, au contraire, l'adoubement du disciple formé dans le sérail.

Ces représentations procèdent de gestes différents. C'est *El juguete rabioso* qui ouvre l'œuvre arltienne car le roman en constitue les débuts, *beginnings*. Arlt y propose une méthode et y inscrit une intention en y projetant une figure d'auteur précise, celle du parvenu analphabète. En négatif, on verra donc dans les textes de l'œuvre invisible se dessiner une figure contradictoire, un territoire symbolique vénéré (la bibliothèque) et une appartenance forte (l'héritage moderniste), en tout point opposés à ceux supposés par le roman et construits dans un texte antérieur. Cela pourrait *a priori* amener à reconsidérer la hiérarchie interne de l'œuvre. Voyons à présent en quoi les chemins peu connus que l'écriture arltienne emprunte dans ces autres débuts éclairent de façon nouvelle l'œuvre arltienne tout en rendant plus complexe encore ce fameux geste d'entrée en littérature.

---

<sup>1</sup>Nous nous permettons d'employer, par commodité, ce titre plus court qui apparaît très souvent dans la critique.

## I Une fiction bibliographique : *Las ciencias ocultas en la ciudad de Buenos Aires*

En toute rigueur, le premier texte de Arlt n'est pas *El juguete rabioso* puisque *Las ciencias ocultas en la ciudad de Buenos Aires* est édité en 1920 dans le numéro soixante-trois de la revue *Tribuna Libre*, même si les critiques l'ont souvent oublié pour faire du roman de Silvio le premier texte arltien. Nous avons suivi ce chemin car *El juguete rabioso* présente toutes les caractéristiques de la première œuvre et de l'entrée en littérature où l'image joue un rôle décisif, agglutinant valeurs et procédés. La raison pour laquelle *El juguete rabioso* éclipse *Las ciencias ocultas en la ciudad de Buenos Aires* comme premier texte est sans doute le fait que le premier est un roman. Genre roi, il suscite l'intérêt de la réception immédiate sans compter que la publication de *El juguete rabioso* constitue à elle seule un petit récit (péripéties de la publication, patronage de Güiraldes, date symbolique de publication car en 1926 paraît aussi *Don segundo sombra*).

Ajoutons que le genre romanesque est lié à l'enquête généalogique et identitaire et on comprend que *El juguete rabioso* soit perçu comme l'origine de l'œuvre arltienne. Et on peut se demander si la place que prend *El juguete rabioso* dans le début de l'œuvre ne tient pas au privilège du roman dans l'imaginaire de l'écrivain qui est poussé dans l'écriture par un fantasme- le vouloir-écrire que Barthes appelle le *scripturire*- dont l'objet est le roman car, selon Barthes –qui alors revient sur sa propre pensée- écrire n'est pas un acte intransitif, l'écrivain écrit en fantasmant le roman<sup>1</sup>.

Quelle place donner à *Las ciencias ocultas en la ciudad de Buenos Aires*, ce texte de jeunesse, hybride, étrange, entre l'enquête du jeune Arlt qui dénonce l'atmosphère des cercles théosophiques de la capitale, dont les membres sont plus assoiffés de pouvoir que de connaissance et le roman (Beatriz Sarlo définit ce texte comme un «proto-roman») ? Le caractère indéfini et ouvert de *Las ciencias ocultas* déroute mais il est certain que cet essai a lui aussi toutes les qualités d'un texte du début. En effet ce texte se détourne rapidement de son projet annoncé haut et fort par un essayiste désireux d'en découdre avec les

---

<sup>1</sup>Roland Barthes, *La préparation du roman I et II. Cours et séminaires au Collège de France (1978-1979 et 1979-1980)*, Seuil, 2003, p.35-37.

mensonges et les supercheries des doctrines théosophiques, de leurs représentants et de leurs institutions pour s'intéresser à l'écriture de fiction, à la littérature et en cherchant son lieu d'énonciation.

L'essai s'ouvre sur une introduction à caractère fictionnel dans laquelle le narrateur accomplit le geste fondateur par excellence : il établit sa propre généalogie littéraire en rejetant le modernisme et en se réclamant de grands noms (Nietzsche, Walt Whitman) qui sont d'ailleurs -premier des nombreux paradoxes de ce texte bouillonnant et nébuleux- des lectures des modernistes au point qu'on peut lire *Las ciencias ocultas* comme une chronique moderniste de fin de siècle avec ses lectures canoniques. A leur égard, le jeune polémiste est ambigu : la critique ironique de Lugones -le jeune lecteur reconnaît la beauté de *Las fuerzas extrañas* où il voit cependant la marque de cette lecture néfaste de *La doctrine secrète* de Mme Blavatsky, texte fondateur de la théosophie- permet au jeune Arlt de se séparer de la théosophie et de définir son image d'auteur. Plus loin, il citera José Ingenieros, dont la caution morale et scientifique justifie ses arguments contre la théosophie et autorise imaginairement et potentiellement sa préoccupation sociale et la projection d'une littérature à venir pour un public ignoré par la littérature qu'il critique.

Cette stratégie d'instauration d'une nouvelle voix représentante d'une nouvelle génération littéraire fait de l'essai d'Arlt un manifeste impétueux et iconoclaste de jeune avant-gardiste. La critique ambiguë du modernisme (attaque de Lugones mais reconnaissance de la beauté de ses textes ; dans le couple formé par le jeune polémiste et son «guide spirituel», ce «Villiers de L'Isle Adam» qui a tout de l'artiste décadent, Arlt reprend les couples d'amis sensibles des récits de *Las fuerzas extrañas* ou des premiers *cuentos* de Quiroga) rappelle la position d'Arlt à l'égard de la tradition, que nous avons déjà qualifiée de paradoxe mimétique : Arlt critique pour se démarquer tout en reprenant, en réécrivant<sup>1</sup>. Enfin ce texte programmatique est aussi une entrée en écriture par la fiction car l'essai, comme on vient de le mentionner, prend la forme d'une fiction, plus

---

<sup>1</sup>Arlt reconnaît d'ailleurs l'attraction qu'exerce sur lui la littérature moderniste, même si ses beautés 'décadentes' ont un pouvoir de 'suggestion' qu'il s'empresse de dénoncer. «Tales obras que no dejo de admirar, por la singular belleza de que están impregnadas, no me impiden reconocer lo nocivo de su finalidad que es el predominio de lo abstracto, de lo incognoscible sobre lo concreto, lo práctico y lo sano». Malgré ses allégeances à une critique positiviste, darwiniste et anti-décadente, la 'suggestion' du modernisme-décadentisme semble toujours opérer sur le narrateur de *Las ciencias ocultas en la ciudad de Buenos Aires*, cf. *Obra completa* Tomo 2, Buenos Aires, Carlos Lohlé, 1981, p.31.



précisément d'un roman d'apprentissage dans lequel le narrateur polémiste s'intéresse à l'occultisme par l'entremise d'une série d'initiateurs<sup>1</sup>.

Reprenons les éléments de la fable identitaire. L'introduction de l'essai met en scène le narrateur, orphelin métaphysique et littéraire, jeune âme assoiffée d'absolu, fortement ébranlée par les lectures romantiques et décadentes de ses maîtres, Verlaine, Baudelaire, et De Quincey, une véritable victime de l'amour de la poésie. Voici comment il débute son essai : le narrateur n'a peut-être pas de père mais il a su trouver la protection et l'inspiration de nombreux oncles, se tissant, au gré de ses lectures, un réseau de noms prestigieux :

¿Cómo he conocido un centro de estudios de ocultismo? Lo recuerdo. Entre los múltiples momentos críticos que he pasado, el más amargo fue encontrarme a los 16 años sin hogar. Había motivado tal aventura la influencia literaria de Baudelaire y Verlaine, Carrere y Murger. Principalmente Baudelaire, las poesías y la bibliografía de aquel gran doloroso poeta me habían alucinado al punto que, puedo decir, era mi padre espiritual, mi socrático demonio, que recitaba continuamente a mis oídos, las desoladoras estrofas de sus Flores del mal.  
*Las ciencias ocultas en la ciudad de Buenos Aires* (13)

Pour apaiser ses tourments et étancher sa soif de connaissance, il erre chez les revendeurs de livres où il se fait embaucher comme commis. Son rêve de devenir un génie de la littérature l'a mis dans une situation d'extrême urgence, et c'est acculé à la nécessité de mener une lutte pour la vie («la struggle for life» des adolescents de *El juguete rabioso*) qu'il s'est fait embaucher chez un revendeur de livres (ce lieu emblématique de la fable identitaire arltienne). Il y fait la rencontre d'un «personnage étrange» («un raro») jeune homme fin et cultivé, un aristocrate sans fortune («un marqués arruinado»), «atteint d'hyperesthésie» à la recherche d'une *Histoire des mathématiques*. Ce dernier lui ouvre les portes de sa bibliothèque d'astrologie, de magie, d'alchimie et d'occultisme et l'initie à l'étude des arcanes de l'ésotérisme et de la théosophie. Le narrateur se situe à l'exacte intersection du modernisme et de la décadence, dans le climat poétique de fin de siècle, initié dans les fantasmagories la bibliothèque moderniste qui lui promettent de «merveilleux pouvoirs». Il est fasciné par l'étendu des savoirs de son initiateur et reproduit avec délectation l'enseignement que ce dernier lui a prodigué, s'émerveillant des pouvoirs

---

<sup>1</sup>Sur l'occultisme dans les premiers textes de Arlt, voir Laura Juárez, «Arlt, el ocultismo y el comienzo de una escritura», *Orbis Tertius : revista de teoría y crítica literaria*, n°6, Universidad de la Plata, 1998, p.67-84.

que l'étude est censée conférer aux étudiants zélés. Le langage est un émerveillement qui par sa seule puissance produit des effets :

Era sabio y yo le escuchaba tembloroso de admiración. Su terminología a veces era incomprendible por un gran empleo de expresiones sánscritas, mas luego me explicaba la función de ese tecnicismo, que a su vez, encerraba sonidos de psíquicos efectos.

*Las ciencias ocultas en la ciudad de Buenos Aires* (14)

Mais les pouvoirs acquis par le savoir ésotérique -une clairvoyance «surnaturelle», une concentration qui permet de se déplacer vers les «lointaines régions astrales»- ne font qu'accroître la sensibilité «dégénérée» de cet aristocrate ruiné, véritable mélancolique accablé par un savoir qui lui semble vain (c'est la figure classique du mélancolique) et dont le mal est contagieux. Le narrateur réunit les éléments de l'explication naturaliste (dégénérescence morale et sociale, atavisme, contagion) tout en semblant ne pas vouloir leur accorder de crédit :

Sin embargo en el curso de nuestras relaciones, era triste, circunspecto y pensativo.

No creo que influyera en él su situación presente de marqués arruinado, mas su estado humilde exageraba el aspecto de hiperestésico extenuado que ofrecía, como si sobre él pesaran agobiadores atavismos que se me contagiaron insensiblemente. [...]

Sufría momentos de dolorosa perplejidad, de indecisiones que interrogaban en las desencajadas flores de sus pupilas, que repercutían desesperadamente en todo lo que nos rodeaba, para después de unos prolongados silencios tácitos, apartarnos sintiendo que nos alejaba al espíritu de Abaris.

*Las ciencias ocultas en la ciudad de Buenos Aires* (15)

C'est en particulier dans les notes en bas de page qu'il pose des limites au savoir occultiste. Dans ces lieux de la contestation, il a recours au savoir de la bibliothèque scientifique (sexologie, criminologie, politique), matérialiste et socialiste d'Ingenieros pour mettre en difficulté un savoir auquel il semble néanmoins adhérer. Ou plutôt, comme s'il avait été contaminé, imprégné par contagion de cette double fatalité -savoir et désespoir- qu'il a observée chez son jeune maître, le narrateur est pris dans les tourments d'une angoisse spirituelle, terrassé par de terribles «hallucinations» au cours desquelles il entrevoit un univers apocalyptique peuplé de monstres en tous genres. On remarquera que dans ce premier écrit plane une atmosphère de fin des temps. Le début projette l'ombre de la fin dans un raccourci temporel qui situe le texte arltien dans un hors temps où la question de la fin, comme celle de l'origine se répondent dans le vide :

La inconsciente elaboración de aquel Oriente de quimera abrió en mi cerebro una grieta, a través de la cual vi todas las hipnóticas monstruosidades, ante las cuales hubiera sido impotente el perfume de la flor de eleboro. *Las ciencias ocultas en la ciudad de Buenos Aires* (16)

Arlt désigne en un geste unique le mal, la mélancolie productrice de monstres et le remède des anciens, la fleur d'ellébore, qui ne pourra cependant pas apaiser cette folie géniale. Dans une note en bas de page, il appuie son discours sur celui des médecins cités par Ingenieros, selon lesquels les hallucinations des mélancoliques conduisent au délit. Mais à nouveau, le dédoublement du discours (matérialisé par la séparation entre les notes de bas de pages accueillant le discours scientifique et d'autre part, le récit des événements) ne fait que souligner l'ambiguïté du narrateur à l'égard de ses initiateurs. Sous ses yeux, se déploie la même étendue grise et désolante qui apparaît dans le cauchemar de Silvio couché dans la pension où il va faire la rencontre du jeune homosexuel et que nous avons commenté plus haut. Et à nouveau, le narrateur est une victime de ses initiations littéraires, séduit ici par les promesses des sciences occultes et des lectures modernistes :

Una noche, tendido en mi lecho, pensaba, como de costumbre, en el modo de 'apresurar' mi evolución espiritual para poder adquirir poderes maravillosos, cuando de pronto, cual si un viento formidable hubiese arrancado las tinieblas de mi estancia, vi una gris soledad infinita, áspera y terrible.

*Las ciencias ocultas en la ciudad de Buenos Aires* (16)

C'est donc un bref récit brodé de motifs modernistes (passion de l'occultisme, panthéon des lectures fin de siècle, délicatesse malade du jeune 'initiateur', fascination homosexuelle<sup>1</sup>...) qui sert d'introduction à l'essai en l'inscrivant dans un univers très littéraire. Boursoufflé sous l'effet d'une rhétorique décadente, le discours du jeune narrateur-enquêteur polémiste, transpire les lectures fin de siècle. Ce texte peut se lire comme le pastiche d'une chronique moderniste, l'acte amoureux du jeune Arlt, lecteur avide transformant sa lecture passionnée en écriture. Jouant des masques que lui offrent les différentes situations d'énonciation, le jeune écrivain est tour à tour derrière le masque du narrateur, dans la dénonciation du polémiste et, plus subrepticement, dans les admirations à demi avouées du lecteur.

---

<sup>1</sup>Il y a dans cette première figure d'initiateur des traits que l'on peut retrouver répartis chez différents personnages du premier roman, le théosophe de Souza ou encore l'homosexuel de *El juguete rabioso* avec lequel les parallèles ne manquent pas. Mais la question n'est pas de savoir si dans un texte du début, on trouve des personnages, lieux, actions ou des thèmes qui se retrouveront dans le reste de l'oeuvre ; il n'est pas difficile de trouver des 'signes annonciateurs'. Ce qui nous intéresse ici c'est la répétition dans les deux textes d'un geste qui marque le début, une entrée en littérature.

*Las ciencias ocultas* raconte donc, à la première personne, une initiation à la littérature, au sexe et à la politique. Selon Josefina Ludmer, c'est le premier d'un canevas narratif qu'elle désigne sous le terme de «cuentos de biblioteca» et aussi le premier livre des initiations au délit d'Arlt<sup>1</sup>. La question n'est pas de savoir auquel des deux textes, *El juguete rabioso* ou *Las ciencias ocultas*, attribuer une préséance sur l'autre mais bien de constater que dans ces deux textes, se dessine le geste d'entrée en écriture<sup>2</sup>, une entrée sous le signe de la littérature et des livres car si l'essai d'Arlt se présente comme le fruit d'une enquête, son terrain de recherche est néanmoins la bibliothèque, et en particulier la «bibliothèque exotique», l'envers de la science<sup>3</sup>, sa face cachée, les rayonnages remplis de livres de toutes sortes et de toutes sciences (littérature, philosophie, psychobiologie et psychiatrie, ésotérisme, histoire des religions) et moins les salons où se réunissent les adeptes de sciences occultes.

A quelques occasions, le jeune enquêteur appuie son exposé sur un témoignage personnel mais ce qui constitue le gros de l'enquête c'est l'exposé polémique de la doctrine théosophique (et en particulier son ouvrage fondateur, *la Doctrine secrète* de Mme Blavatsky), de ses implications politiques sociales, morales et littéraires. Le jeune narrateur y apparaît moins comme un reporter que comme un rat de bibliothèque passionné qui, profondément déçu de sa rencontre avec les membres pédants et vaniteux des cercles, se lance dans la démystification vengeresse d'une théorie brumeuse, décadente et dangereuse et tire un trait sur sa jeunesse d'apprenti poète décadent et neurasthénique.

Dans cet essai, Arlt ne sort pas de la bibliothèque. Aussi n'est-il pas étonnant que son trait stylistique principal soit la présence massive de citations, comme si le texte restituait la fièvre des lectures du jeune Arlt. En effet, il n'est pas de page sans une référence à un ouvrage incluse dans le corps principal du texte, une note en bas de page donnant les références d'un autre livre, éclaircissant un point (même si l'effet d'éclaircissement est loin d'être évident, nous y reviendrons), la citation d'un traité ou du discours d'une sommité.

---

<sup>1</sup>Josefina Ludmer, *El cuerpo del delito, un manual*, Buenos Aires, Perfil Libros, 1999, p.315.

<sup>2</sup>On peut continuer à remonter dans le temps 'en quête de l'origine' sans être déçu car on assistera à l'annonce faite par Jehova à l'univers de la création de l'homme dans le premier *cuento* de Arlt, «Jehova», publié en 1918 par Soiza Reilly dans la *Revista popular*, lui aussi fortement marqué par le modernisme. Sur ce sujet, cf. Laura Juarez, «Estética del 'cross a la mandíbula' y elementos modernista-decantes en Roberto Arlt», *Orbis tertius : revista de teoría y crítica literaria*, n°10, Universidad de la Plata, 2004, p.19-27.

<sup>3</sup>Ludmer, *El cuerpo del delito, un manual, op.cit.*, p.315-316.

Le texte est un tissu serré et dense de citations et cela produit des effets, notamment visuels, auxquels nous allons nous intéresser.

La première remarque concerne l'importance numérique de ces références de toute sorte, de la mention d'un titre de livre à la citation d'un texte. Elles introduisent dans le corps du texte des variations typographiques, comme des coupures et des différences de niveaux qui engagent des différences de lecture. Leur effet est donc visuel et pragmatique. L'importance numérique s'illustre dans la récurrence des énumérations : le jeune narrateur égrene les noms en chapelets au point de dissoudre l'effet d'autorité attendu dans la référence à une source. L'accumulation par juxtaposition étouffe l'aura des noms, elle immerge au lieu de distinguer et finalement elle tait ou laisse se poursuivre l'égrenage dans le silence elliptique du «etc.» qui clôt plusieurs des énumérations<sup>1</sup>. L'énumération crée un rythme en alignant les noms et ainsi le mode opératoire du texte devient la source de son effet visuel et sonore.

L'énumération produit aussi un effet d'étalement, comme si au-delà de l'effort herméneutique de l'enquête, ce qui tenait l'enquêteur, c'était la passion d'exposition du savoir, l'épate. Voyez mon savoir, admirez comme je sais manier mes sources, jongler avec des références de toute sorte, voilà ce que semble nous dire le polémiste. En convoquant de nombreuses disciplines et en citant de nombreux auteurs, Arlt nivelle les autorités pour finalement ne s'autoriser que de lui-même. Aussi une citation s'estime-t-elle à sa valeur d'exposition car elle doit scintiller dans la vitrine du savoir. Le texte arltien exploite le pouvoir visuel de la citation qui «aguiche comme un clin d'œil»<sup>2</sup>.

Mais toutes les citations ne subissent pas le même traitement, il y a dans le texte arltien toute une typologie des citations, laquelle révèle tout un art de la manipulation et de l'insertion, des traitements et des degrés d'énonciations différents : l'essayiste se cache ou se montre plus ou moins selon que le morceau de texte prélevé est entre guillemets, détaché du texte principal, ou encore, a une typographie spécifique qui le distingue du reste du texte. Avant même de signifier quelque chose, ces formes différentes produisent

---

<sup>1</sup>Quelques-unes parmi ces grappes de noms propres plus ou moins connus. «Y lo que me relató después, lo encontré duplicado en las obras de Blavatski, Bessant, Leadbeater, Sinet, Olcott etc.» (15); «Examinemos ahora los principios fundamentales del budismo a cerca del cual no han podido menos que de reflexionar negativamente Muller, Quinet, Renán, Pompeyo Gener, etc., etc.» (35).

<sup>2</sup>Antoine Compagnon, *La seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Seuil, 1979, p.23.

un effet de visualisation du discours. Par la citation, le texte donne à voir ce qui a déjà été dit, il montre le savoir, il l'étale, lui aménage des lieux qui, comme dans les arts de la mémoire permettent au rhéteur classique de loger son savoir<sup>1</sup>, et où il se montre en se condensant, comme une partie suggérant un tout (la citation est en ce sens une métonymie).

Le discours de *Las ciencias ocultas en la ciudad de Buenos Aires* s'organise donc autour d'un paradigme visuel<sup>2</sup>. Accroche, condensation, la citation convoque le regard du lecteur attiré par ce morceau textuel exogène qu'une série de signes (guillemets, italiques, retrait typographique, nom d'un auteur, titre d'un livre) lui désignent comme porteur d'un savoir. Finalement l'essai arltien ne restitue pas l'enregistrement des voix entendues lors d'une enquête, il choisit de montrer son indice bibliographique, ses 'cases' de savoir où se condensent les sources de sa recherche. La seule image reproduite dans l'essai -un diagramme intitulé *Las grandes jerarquías espirituales directoras de un sistema solar* et exposant la conception théosophique du cosmos et qu'Arlt dit copier d'un livre intitulé *Genealogía del Hombre* (28-29)- est la manifestation la plus évidente du fonctionnement visuel général du texte.

L'organisation du discours sur le paradigme visuel n'a donc pas seulement pour effet de permettre l'épate juvénile, elle signale aussi la volonté de l'essayiste de s'insérer dans la grande bibliothèque du savoir puisque les citations sont en quelque sorte les lieux connus et communs où le lecteur peut se retrouver en vérifiant ses lectures et l'essayiste montrer la liste de lectures préalables à son propre 'essai'. Le jeune Arlt remplit ainsi l'absence de capital symbolique par la saturation de tous types de textes.

Dans ce nouveau paradoxe, on retrouve l'ambiguïté arltienne à l'égard des autorités qui place les textes entre la poussée narcissique faisant du moi le seul maître du texte et la reconnaissance détournée de la tradition -le savoir commun- qui définit ce qui est commun par le privilège du temps. Lorsqu'au début de son essai, le narrateur-polémiste évoque les inspireurs de sa passion philosophico-littéraire, toute une série de noms

---

<sup>1</sup>Sur les rapports des arts visuels, de la mémoire et de la rhétorique classique (qui nous inspire cette remarque), cf. Frances A. Yates, *L'Art de la mémoire*, Paris, Gallimard, 1975.

<sup>2</sup>Aux citations il faut ajouter les nombreuses notes de bas de page qui non seulement ont pour fonction de garantir le sérieux scientifique de l'enquête mais contribuent aussi à la mise en scène du texte par la diversification des formes de l'écrit.

apparaît, comme égrenée par un lecteur admiratif. Il y a là un plaisir de citer, de construire sa généalogie idéale en nommant ses pères. Aussi la citation, en plus de permettre l'étalage narcissique du savoir, intègre-t-elle dans le discours une constellation protectrice de noms prestigieux. Le nom d'auteur est une référence, la signature dont on s'autorise pour avancer son propre discours mais qui ici disparaît dans l'énumération, dans la foule des noms.

La visualisation du discours arltien, sa disposition sur la page d'écriture, s'illustrent dans la variété des formes que prennent ces reprises, c'est là un autre aspect des effets visuels du texte de l'essai d'Arlt. Nous avons évoqué la possibilité de dresser une typologie des formes que prennent les citations et les emprunts. On peut remarquer que plus le texte avance moins les marques typographiques de l'emprunt sont visibles, plus elles tendent à s'effacer. Ainsi par exemple, dans l'introduction et dans le chapitre suivant intitulé «El periodo de las alucinaciones» où l'essayiste relate l'expérience (la rencontre avec le jeune mathématicien, des hallucinations terribles qui l'assaillent en pleine nuit) qui l'a conduit à s'intéresser à la théosophie, la citation d'un poème de Darío se détache clairement du texte principal. Cette expérience est certes déjà médiatisée par la lecture mais la manière dont celle-ci est restituée (citations avec espace, italiques, nom de l'auteur) montre que le jeune essayiste est encore sur la voie de l'apprentissage, faisant une large place à la voix de ses maîtres, de Darío à Gorki :

Con Rubén Darío, pudiera exclamar :

De Pascal miré el abismo  
Y vi lo que pudo ver  
Cuando sintió Baudelaire  
«El ala del idiotismo»  
*Las ciencias ocultas en la ciudad de Buenos Aires* (16)

Puis, lorsque l'essayiste est lancé dans sa démonstration et qu'il avance, sautant de références en notes de bas de page, les citations sont alors intégrées au corps principal du texte, dans un continuum tout juste interrompu par des guillemets qui restituent au propriétaire son discours. L'essayiste cite des extraits de livres de Bourget, de Marx Nordau mais à charge pour le lecteur de réveiller sa mémoire afin de retrouver les titres des ouvrages, car mis à part *L'évolution de la matière* de Le Bon, les autres livres ne sont pas cités. Le texte présente donc une évolution dans l'utilisation des citations, comme s'il

intégrait de plus en plus le déjà dit, s'appropriant les morceaux d'autres textes. Et parfois, dans ce corps à corps avec les autres textes, la greffe prend bien, au point que la citation se camoufle, perd guillemets, italiques et autres marques de distinction typographique, absorbée par le flux principal.

Dans la citation, il y a un corps à corps avec les autres textes qui sont aussi les textes des autres, les textes antérieurs que, dans la sélection, l'essayiste a choisis, prélevés comme une matière qu'il tente peu à peu de faire sienne, en l'accommodant. L'«ablation»<sup>1</sup> permet la greffe et les traces du corps antérieurs, cicatrices du corps présent s'effacent –ou pas. Dans cet écrit de jeunesse, Arlt laisse les traces visibles de ses lectures, des livres qu'il a maniés, toute une gesticulation intime (souligner, cerner le texte d'un fort trait de crayon ou y apposer une légère marque pour préparer sa découpe) que le livre supporte comme les objets transitionnels qui permettent à l'enfant de mettre entre lui et le monde les zones-tampons de l'apprentissage<sup>2</sup>.

Au-delà de l'effet visuel dans le texte, les formes de l'insertion du déjà dit révèlent donc tout un travail de la citation qui laisse entrevoir la matérialité du texte. Comme le suggère Compagnon, «découpage et collage sont les expériences fondamentales du papier, dont lecture et écrire ne sont que des formes dérivées, transitoires, éphémères»<sup>3</sup>. La citation garde le souvenir de cette pratique originelle du papier, antérieure au langage mais que l'accès au langage n'abolit pas tout à fait. *Las ciencias ocultas en la ciudad de Buenos Aires*, tissu de citations, garde la trace de cette activité. Il en restera encore un souvenir dans le parcours de Silvio, vendeur de livres puis de papiers d'emballage, écrivain au plus près du texte et de la pratique du papier.

Dans cet essai de jeunesse, Arlt montre la fabrique du texte, l'enquête se lit comme le montage de morceaux glanés au cours des flâneries chez les bouquinistes -ce que la petite fiction de l'introduction met en scène, et annonçant l'incipit de *El juguete rabioso*, ce qui deviendra un des lieux de l'imaginaire arltien- ou de sa fréquentation fébrile des rayonnages de bibliothèques<sup>4</sup>. Arlt se montre ici au travail de l'écriture : tenter de

---

<sup>1</sup>Compagnon, *La seconde main ou le travail de la citation*, *op.cit.*, p.17.

<sup>2</sup>La référence à *Jeu et réalité* de Winnicott est faite par Compagnon, *La seconde main ou le travail de la citation* *op.cit.*, p.20.

<sup>3</sup>Compagnon, *ibid.*, p.16.

<sup>4</sup>En note, Arlt, en enquêteur scrupuleux, précise ses sources. «La biblioteca de la S.T. posee todas las obras de ocultismo citadas en esta relación» (15).



convertir des éléments séparés et discontinus en un tout continu et cohérent, porté par une passion polémiste qui soude les éléments du patchwork. Arlt écrit son texte à partir de ces amorces, il les arrange, aménage des transitions, des raccords. En ce sens, son travail est à la fois «collage et glose, citation et commentaire»<sup>1</sup>. La tentative de donner une cohésion ne résout pas les contradictions (dénoncer le modernisme décadent, aveuglé par l'occultisme tout en reconnaissant sa beauté, la fascination qu'il exerce). L'essai d'Arlt est donc un collage, un objet non organique qui assemble différents éléments sans résolution finale de ses tensions internes<sup>2</sup>. L'essai argumente, dénonce en déployant tout un tissu de citations mais il reste subjugué ; il oscille entre démonstration et monstration, entre idéalité et matérialité.

*Las ciencias ocultas en la ciudad de Buenos Aires* propose elle aussi sa fiction d'origine, un récit où l'on retrouve des éléments présents dans celle de *El juguete rabioso*, notamment l'entrée en littérature mise en scène comme une entrée dans la bibliothèque. Tandis que les adolescents de *El juguete rabioso* franchissaient les portes de la bibliothèque et dans un geste à la fois irrévérencieux et angoissé s'emparaient des livres comme d'un butin, ici la bibliothèque est une aire de jeu où le jeune polémiste vient piocher des références, trouvant au gré de ses recherches, les limbes d'un savoir qu'il accommode au service de sa démonstration. La bibliothèque, cette belle totalité signifiante, temple de la Littérature (savoir et institution) est ici démantelée, éclatée dans la recherche fiévreuse d'un jeune enquêteur plus soucieux d'affirmer son entrée dans le temple que de dénoncer des pratiques occultes. La bibliothèque, ce sont ici les livres que l'on manie, que l'on traverse cavalièrement pour y trouver une phrase, une image ou un simple aiguillon. La bibliothèque, ce sont des morceaux de livres, une matière dont on s'empare.

Aussi l'essai du jeune Arlt révèle-t-il surtout l'origine de l'écriture comme une pratique, le corps à corps avec les textes de la bibliothèque, le mouvement de désir qui porte le texte. L'entrée arltienne en écriture y apparaît comme un jeu avec les textes, comme la trace d'un maniement du papier. Enfin, apport singulier de l'essai, le collage de citations porte les traces d'une matérialité qui est un des autres traits qui définissent la version arltienne de la *mala escritura*.

---

<sup>1</sup>Pour Compagnon, toute écriture est «collage et glose, citation et commentaire» (32).

<sup>2</sup>Peter Bürger, *Theory of the Avant-Garde*, Minneapolis, University of Minnesota, 1984.

Enfin, le maniement irrévérencieux des livres révèle les fissures qui menacent cette belle totalité de la Littérature, cercle du savoir, institution fermée qu'un nouveau venu attaque peut-être d'une main rebelle mais devinant surtout l'ombre portée de la fin. Dans ce premier écrit, le jeune littérateur bataille avec les textes dans un bouillonnement juvénile mais il constate aussi qu'à travers son geste, il s'en prend à un édifice vacillant, une Littérature qui pouvait encore, quelque temps auparavant, dire et faire : ordonner les mots et les choses. Il n'est pas certain qu'on sorte indemne de cette découverte, les songes apocalyptiques que le narrateur rapporte au début de son texte, nimbé dans un voile mélancolique en sont peut-être les signes.

Aussi l'enquête sur les cercles théosophiques, cette quête de la Vérité (la théosophie prétend découvrir la Vérité qui gouverne le monde), nourrie par la passion de la Littérature (la passion de l'occultisme, rappelons-nous, naît de la lecture fiévreuse, contagieuse de Baudelaire, Verlaine, De Quincey, Nietzsche) débouche-t-elle sur une posture de doute. L'enquêteur transcrit, enregistre les thèses, conceptions politiques et religieuses de la doctrine théosophique et suspend là la tâche, tant l'écoeurement le saisit devant une doctrine qui a dépouillé la vie de tout désir. Les citations sont souvent mal interprétées par notre lecteur brouillon qui s'empresse de conclure :

Después de lo transcrito nos parece inútil todo comentario. Suprimamos el deseo en la vida y habremos acabado con ella.

*Las ciencias ocultas en la ciudad de Buenos Aires* (34)

A travers l'enquête, c'est une fable identitaire qui s'est tissée, au gré des citations, des fragments de textes prélevés sur le grand corps de la bibliothèque. Et dans cette fable, les initiations successives exigent un retour de la transgression puis de la répression comme conclusion. En effet, comme l'explique Josefina Ludmer, le problème de l'initiation (un des problèmes du *Bildungsroman* comme genre littéraire) est qu'elle requiert au moment de la conclusion, un retour de la transgression. Ainsi le chroniqueur doit-il sortir de la ville des sciences occultes, de la secte fin-de-siècle, pour dire qu'il en vient et pouvoir mettre fin à ses hallucinations et à son récit d'initiation. Arlt raconte son initiation littéraire dans la bibliothèque du marquis et dans la secte théosophique et moderniste puis il dénonce cette dernière, la présentant comme une bande 'criminelle' de dangereux fous, vivant dans la plus grande promiscuité sexuelle et agissant pour le compte de l'impérialisme anglais. Et

pour conclure, pour «fermer» son texte, nous dit Josefina Ludmer, le chroniqueur revient sur la secte et ses chefs<sup>1</sup> :

Los presidentes y miembros directores de tal institución se nos presentan como entidades superiores e infalibles. Han vivido muchas vidas, han sido directores de humanidades en este o en otro planeta, conocen los arcanos, sus miradas han escrutado en los designios de Dios y han recibido las inspiraciones del Pleroma, como los gnósticos.

¿Qué sería de la humanidad en tal estado, de acuerdo con su deseo? No puedo menos de recordar 'La Ciudad de los Locos' de Soiza Reilly.

Me dirijo a todos los estudiantes de ocultismo.

Nuestro siglo y los venideros, más que vanas especulaciones metafísicas, más que inútiles conocimientos del más allá, nuestro siglo, necesita hombres exponentes de una evolución cuyo fin debe consistir, como ha dicho Saint Simon, 'en la perfección del orden social'.

*Las ciencias ocultas en la ciudad de Buenos Aires (34-35)*

Sur cet appel aux hommes forts, à l'énergie et à l'ordre social, à la raison positiviste, le jeune Arlt conclut son portrait à charge des méandres d'une société secrète, cette première formulation arltienne de la société secrète comme hypothèse sociale<sup>2</sup>. Mais les accents nietzschéens de ce dernier élan laissent entendre un certain malaise, une ironie dont le sujet s'arme comme d'un bouclier comme pour dissiper les brumes d'une inquiétude que son essai a exposée dans les fissures de son grand collage de citations.

---

<sup>1</sup>Ludmer, *El cuerpo del delito, un manual, op.cit.*, p. 316-317.

<sup>2</sup>La référence à Soiza Reilly n'est pas anodine, les accents nietzschéens ainsi que la référence claire à Rubén Darío rappellent ceux du prologue de Soiza Reilly à son propre roman, *La ciudad de los locos* (1914). En plein coeur de la cité occulte et dans la bibliothèque du marquis, surgissent le souvenir, l'image d'une autre ville : la Locópolis de Soiza Reilly de 1914.

Arlt se situe ainsi clairement dans une lignée. En 1918, le jeune Arlt rend visite à Soiza Reilly qui lui promet de publier le texte qu'il lui apporte dans *Revista popular* dont il est directeur. «Jehova» paraît dans le n°26, le 24 juin 1918. C'est sa première visite d'Arlt à un écrivain. Dans le chapitre 'poeta parroquial', paru dans *Proa* mais qui finalement n'apparaît pas dans *El juguete rabioso*, le narrateur rend visite au poète du quartier (Flores) Alejandro Visillac. Mais dans ce dernier cas, le ton est ironique : malgré son apparente dévotion, le narrateur se moque du poète de quartier qui représente ce qu'il ne veut pas devenir. La filiation imaginaire que Arlt se constitue au gré de ses textes est faite à coup de rejets et de reconnaissances admiratives.

## II Ecrire au contact de l'image. Premiers pas dans le journalisme

Avant d'en venir aux textes, il convient de remarquer qu'Arlt ne fait pas qu'un bref passage par le journalisme. Les notes dans *Don Goyo* sont en effet le début d'une véritable carrière de journaliste qu'Arlt poursuit dans *Crítica*, mais aussi et surtout dans *El Mundo* à partir de 1928, date à laquelle le journal portègne publie ses premières *aguafuertes*. Les chroniques arltiennes rencontrent un vif succès auprès du public et dès lors, Arlt devient rapidement une vedette du journal. Nous aurons l'occasion de revenir plus longuement sur cette partie essentielle de la production arltienne, importante ne serait-ce que par son nombre (Arlt a écrit quelque mille cinq cents articles dont la majorité sont des *aguafuertes*, entre 1928 et 1942). Il est évident que le journalisme occupe une place importante dans sa vie d'écrivain, dans sa pratique de l'écriture et dans son image d'auteur. Pour la majorité de ses contemporains, et pour longtemps encore, Roberto Arlt est celui qui, chaque semaine, reprend les conversations, formule les angoisses, inquiétudes et amertumes de l'homme de la rue, fait rire ou grincer les dents en mettant en scène le quotidien des portègnes.

Pour mesurer l'importance des contributions arltiennes à *Don Goyo* et *Crítica*, il convient d'éclairer les rapports complexes entre littérature et journalisme. Nous verrons ainsi que l'évolution du journalisme dans les années vingt lance de nouveaux défis aux écrivains. Pour ces raisons, nous jugeons utile de faire une digression sur ces questions.

En publiant dans la presse, Arlt s'inscrit dans une lignée d'écrivains pour lesquels le journalisme devient une activité centrale et essentielle. Essentielle d'abord parce qu'elle assure des rentrées d'argent à des écrivains qui ne bénéficient ni d'une rente, ni d'une charge publique, ni d'un quelconque soutien financier. Le journalisme est ce qui permet aux «écrivains professionnels» de conquérir leur place dans le champ littéraire en déplaçant peu à peu les «gentlemen de la littérature», hommes de lettres et hommes d'état de la génération 80<sup>1</sup>. Essentielle aussi car elle apporte la notoriété même si celle-ci est parfois encombrante en particulier quand elle menace d'éclipser la production littéraire.

---

<sup>1</sup>C'est à partir de ces aspects sociaux que David Viñas élabore sa lecture de la littérature argentine, cf. *Literatura argentina y realidad política*, Buenos Aires, Centro editor de América Latina, 1982.

Arlt partage ce sentiment ambivalent à l'égard de la presse, caractéristique de nombreux écrivains. Il porte même à leur paroxysme les paradoxes de l'écrivain-journaliste, comme si sa célébrité était une menace accrue pour la création littéraire. Ainsi une hiérarchie de valeurs est clairement maintenue : la littérature est l'activité noble, le journalisme est un gagne-pain intéressant, mais un gagne-pain quand même. Mais, dans le même temps, Arlt revendique haut et fort la condition de journaliste, la salle de rédaction comme lieu de l'écriture et l'urgence, ce tempo de la modernité affairée qui contraint à 'boucler'<sup>1</sup>. Il y a là un évident jeu de construction, Arlt façonne son image, sa *persona* littéraire, ce masque derrière lequel il peut avancer : revendiquer le statut de journaliste dans une rhétorique de rupture à l'égard d'un nébuleux *establishment* littéraire, tout en profitant des possibilités ouvertes par la presse. Les rapports qu'entretient Arlt avec la presse semblent essentiels dans la compréhension de son écriture, non seulement parce qu'il publiera des textes tout au long de sa carrière mais aussi parce que la perception qu'il a de cette activité est complexe, ambiguë et changeante.

L'évolution des rapports des écrivains avec la presse est déjà bien lancée quand Arlt fait ses premiers pas dans le journalisme, les chemins de l'écrivain professionnel ont été frayés par la génération antérieure. Le meilleur exemple de ces prédécesseurs est celui de Rubén Darío. Le poète moderniste est un collaborateur fréquent des journaux portègues et devient même correspondant de *La Nación*. Les écrivains ne se contentent plus des rubriques littéraires ou d'apparitions ponctuelles sous formes de *cuentos*, ils deviennent, en particulier autour du Centenaire, des acteurs clefs d'un journalisme en pleine mutation. La professionnalisation de la littérature s'accompagne en effet d'une profonde évolution de la presse, ce qui est d'ailleurs conforme à la conception moderniste de l'écriture, conçue comme un travail et non comme le fruit d'une inspiration<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup>Nous aurons l'occasion de revenir sur le texte qui met en scène cette rhétorique de rupture, «Palabras del autor», et qui ouvre *Los Lanzallamas*.

<sup>2</sup>Rubén Darío est tout à fait conscient, malgré ses doutes, des possibilités nouvelles que lui donnaient les moyens de la presse. Une lettre de Darío à Roberto Payró, reproduite par *La Nación* en introduction à des textes de Payró, ami du poète, traduit bien la position ambivalente de Darío à l'égard de la presse, eau mortelle des enfers mais passage obligé pour conquérir le Parnasse. Il s'adresse ainsi à tous ceux qui se trouvent dans cette barque infernale de la presse, «Todos los que tenemos nuestras barcas en la Estigia de tinta de la prensa», en reconnaissant que c'est un mal nécessaire, qui peut même aider au travail littéraire : «sin esta gimnasia de la prensa, tu idea no habría tenido músculo». Il conclut, philosophe «Has tenido un buen campo de experimentación y ése es el diario [...] Pues si el trabajo continuador sobre asuntos diversos no nos hace ágiles y flexibles en el pensar y en el decir ¿Qué nos hará entonces?» cf.

Et c'est avec une presse en pleine évolution que les écrivains collaborent de plus en plus. L'émergence d'un nouveau lectorat grâce à l'alphabétisation et à l'urbanisation, le développement des techniques d'impression permettent l'essor d'une presse moderne qui expérimente de nouveaux formats, de nouveaux supports et fait une place de plus en plus importante à l'image. Au cours du dix-neuvième siècle, les processus de reproduction introduisent l'image dans un nombre croissant d'imprimés, livres, journaux, bulletins, et autres brochures, défiant l'hégémonie du texte. L'empirisme du dix-neuvième siècle et l'expansion du monde capitaliste font de l'image un lieu stratégique d'acquisition et de diffusion de connaissances liées au savoir expérimental et à la maîtrise de la nature et collaborent au développement de nouvelles formes et genres d'imprimés que l'industrialisation diffuse.<sup>1</sup>

De grandes entreprises éditoriales naissent, véritables fabriques d'images qui envoient, auprès de leurs journalistes, des illustrateurs chargés de saisir sur le vif un événement militaire, politique ou social, de fabriquer des images ensuite gravées dans les ateliers afin d'être reproduites sur les pages des journaux. L'image dans la presse est le fruit de cette longue chaîne : regard *in situ*, saisie sur le vif de l'événement, récit en images qui accompagne le récit en mots, transportant le lecteur sur les lieux de l'événement. Le reportage illustré, ancêtre du reportage photographique voit le jour. Le lecteur entreprend sa mutation en spectateur. La culture de l'imprimé devient alors une culture du visible<sup>2</sup>.

En Argentine, au cours du dix-neuvième siècle, la presse partisane qui accompagne les conflits politiques dans la formation de l'Etat national, incorpore l'image comme contrepoint visuel pour convaincre et persuader : la caricature, forme graphique du portrait à charge, du discours polémique et partisan se développe dans de nombreux journaux. Mais il existe aussi des projets éditoriaux à caractère culturel dont les images répondent à des objectifs variés (informatifs, didactiques, décoratifs). *Caras y Caretas* qui

---

Eduardo Romano, *Revolución en la lectura, El discurso periodístico-literario de las primeras revistas ilustradas rioplatenses*, Buenos Aires, El Calafate Editores, 2004, chapitre 2 «Los caminos del escritor profesional».

<sup>1</sup>Michel Melot, «Le texte et l'image», *Histoire de l'édition française*, t.3, Paris, Fayard /Promodis, 1990.

<sup>2</sup>Sur la présence de l'image dans la presse et l'importance de cette dernière, sa véritable ubiquité dans le paysage culturel de la modernité, on peut consulter une série d'ouvrages d'histoire culturelle cf. Peter Sinnema, *Dynamics of the Pictured Page. Representing the Nation in the Illustrated London News*, Vermont, Ashgate, 1998; Vanesa R. Schwartz, Jeannene M. Przyblyski (ed.), *The Nineteenth-Century Visual Culture Reader*, Nueva York, Routledge, 2004.

paraît pour la première fois en 1898 diffuse un nouveau format s'adaptant aux nouvelles conditions de lecture (dans les transports en commun), une nouvelle mise en page qui appelle une lecture graphique et visuelle. Cette publication est la première à rencontrer un succès de masse.

Nouveau format, diversité des tons et des discours *Caras y Caretas* fait entrer des discours mais aussi des images multiples et nouvelles dans les foyers argentins : des nouvelles internationales aux informations pratiques les plus diverses, en passant par les comptes rendus d'événements publics et mondains agrémentés de photographies, sans oublier les nouvelles et autres récits brefs, les dessins et premières bandes dessinées, la revue illustrée enregistre et répercute les secousses d'un monde moderne.

Surtout, elle fait entrer le lectorat dans un nouvel âge. En effet, la revue illustrée considère l'actualité comme un texte, comme une matière à verbaliser mais aussi à iconiciser pour la rendre compréhensible. Le monde se propose au lecteur comme un texte mais un texte hétérogène, dont l'hétérogénéité procède non seulement d'une diversité de discours mais aussi du contact avec l'image. Le monde s'étale en textes et en images sur des pages que l'on peut tenir entre ses mains. Plus exactement, il se fragmente entre des textes compartimentés et des encadrés visuels. Le texte du journal ou de la revue illustrée est un texte qui bifurque permettant au lecteur de choisir parmi une série de blocs connectés entre eux par des liens.

Ecrire pour une revue illustrée, c'est donc écrire au contact de l'image, produire un texte qui sera lu et mis en rapport ou en contraste avec une ou des images ou qui, tout simplement, partagera avec elle l'espace segmenté de la page imprimée. Les revues illustrées posent donc la question de savoir ce que le journalisme fait à la littérature et inversement. Modification du pacte de lecture, statut de l'écrivain, place de la littérature dans la multiplicité et l'hétérogénéité des textes : le potentiel de déstabilisation du système littéraire est non négligeable. Et, c'est en particulier la place que l'image occupe dans les pages des revues qui nous intéresse. Conquérant petit à petit un espace qu'elle dispute au texte, l'image gagne du terrain sur la page imprimée. Elle révèle la forte dimension figurative du discours journalistique due non seulement à la forte iconicité qu'il comporte mais aussi à la mise en scène de l'actualité à laquelle il procède à travers la mise en scène du débat social. Les écrivains qui partagent l'aire scripturale du journal donnent à lire leurs

textes -notes, nouvelles ou billets- au milieu d'images à voir et à lire. La concurrence du texte et de l'image prend tout son sens dans ces publications où l'image émerge en conquérant. C'est donc un des lieux où se pose la question de ce que la littérature, confrontée à l'image peut, veut ou doit faire face à cette dernière.

*Caras y Caretas* fait date dans l'histoire de la presse car la revue fait école, son modèle est en effet suivi par nombre de publications dont celles du groupe éditorial Haynes, *El Hogar* et *Mundo Argentino*, revues qui publient notamment, à partir des années trente, des nouvelles d'Arlt<sup>1</sup>. Mais avant cela, Arlt écrit dans une autre revue du groupe, un journal humoristique et satirique *Don Goyo*, revue populaire inspirée elle aussi par *Caras y Caretas*<sup>2</sup>.

### 1. *Don Goyo*, caricatures et autobiographies

En 1926, tandis que paraît *El juguete rabioso* chez Editorial Latina, Arlt commence à publier des notes pour le journal satirique *Don Goyo*, créé en 1925 par Conrado Nalé Roxlo, poète et ami proche d'Arlt<sup>3</sup> :

Los dos amigos habían entrado en la gran metrópolis cosmopolita por la puerta del periodismo que en esa época era, como la Universidad, puente de promoción social. Arrancaron en *La Idea* de Flores y pronto llegarían a los legendarios *Crítica* y *El Mundo*. La sociedad bucólica y oligárquica descubría el mundo y la cultura a través de los diarios. Para muchos, será tiempo de «buenmuchachismo» literario<sup>4</sup>.

Les débuts d'Arlt dans la presse sont donc liés à cette amitié d'adolescence et de quartier, à cette zone symbolique -zone du père, antre sacré, corps maternel de la bibliothèque- où

---

<sup>1</sup>La première nouvelle publiée dans *Mundo Argentino* est «El gato cocido» en 1926, version remaniée de «La Tía Pepa», publié dans *Los Pensadores* en 1922.

<sup>2</sup>Aurora Sánchez, «La prensa satírica», Horacio Vázquez Rial (dir) *Buenos Aires. 1880- 1930. La capital de un imperio imaginario*, Madrid, Alianza, 1996, p.326-352.

<sup>3</sup>«En una de las tertulias de *La Idea*, Arlt conoce a Conrado Nalé Roxlo con quien sostendrá una amistad durante toda su vida. En esta adolescencia de barrio, Nalé Roxlo y Arlt se ven casi a diario y comparten lecturas, caminatas y largas charlas. Muchas mañanas, en vez de dedicarse al corretaje de papel, Arlt desayuna en la casa de Nalé Roxlo y sin despertarlo se sienta en su escritorio, frente a una ventana desde la que se ve el Parque Rivadavia a escribir páginas y páginas en grandes hojas de papel ordinario. A los diecisiete años, Arlt jugaba al cínico y al salvaje y lo hacía muy bien, pero con el ademán, la sonrisa y el tono de la voz nos estaba diciendo que era un juego. Tenía un sentido feroz del humor pero humor al fin. Su expresión, de una gran riqueza de matices, peinaba el violento contrapelo de lo que decía.» Conrado Nalé Roxlo, *Borrador de memorias*, Buenos Aires, Plus Ultra, 1978, p.84 cité par Sylvia Saïtta, *El escritor en el bosque de ladrillos, Una biografía de Roberto Arlt*, Buenos Aires, Sudamericana, 2000, p.19.

<sup>4</sup>Abel Posse, «Inseparables pero irreconciliables», *La Nación*, Buenos Aires, 17 Juin 1998.



se joue l'entrée en littérature et dont *El juguete rabioso* offre la représentation fictionnelle la plus aboutie. La presse est le pendant de la bibliothèque (ou plutôt des bibliothèques : littéraire, scientifique, exotique-ésotérique), l'autre chemin d'initiation de l'écriture arltienne, celui qui part de la *tertulia* et mène à la salle de rédaction, l'autre lieu de l'écriture arltienne, bien connu car largement mis en scène par Arlt<sup>1</sup>.

L'importance de ces premiers textes n'est pas négligeable. D'abord parce qu'il s'agit, au-delà des interventions ponctuelles, de la première contribution continue d'Arlt dans un organe de presse. C'est le premier contrat qui soumet Arlt à l'exigence d'une écriture régulière -il faut produire un texte tous les quinze jours- et qui lui apporte une forme de reconnaissance non négligeable et très concrète : l'argent d'un travail stable et l'apparition de son nom au bas de la page imprimée. C'est en effet la première fois que sa signature apparaît dans une contribution régulière au côté de noms émergents ou déjà célèbres comme ceux d'Eduardo Mallea, Alfonsina Storni ou Leopoldo Marechal. *Don Goyo* est une vitrine où le jeune débutant trouve à s'afficher périodiquement et un lieu où, au milieu des caricatures, des bandes dessinées et des contributions de natures diverses, il élabore son image d'auteur. Arlt clôt en effet ce cycle de textes avec une «autobiographie humoristique» qui, ne serait-ce que par son titre, résume parfaitement, d'une part, la stratégie qu'Arlt déploie dans sa contribution à *Don Goyo* et, d'autre part, la place de ces textes dans notre corpus sur les débuts arltiens :

Me llamo Roberto Godofredo Christophersen Arlt, y he nacido en la noche del 26 de abril de 1900, bajo la conjunción de los planetas Mercurio y Saturno. Esto de haber nacido bajo dicha conjunción es una tremenda suerte, según dice mi astrólogo porque ganaré mucho dinero. Mas yo creo que mi astrólogo es un solemne badulaque, dado que hasta la fecha no tan sólo no he ganado nada, sino que me he perdido la bonita suma de diez mil pesos.

Además, por la influencia de Saturno -aquí habla mi astrólogo- tengo que ser melancólico y huraño, y no sé cómo hacer para estar de acuerdo con dicho señor y mi planeta, ya que colaboro en una revista humorística y no melancólica.

Ahora bien : como el señor Director de *Don Goyo* me ha asegurado que hasta de Kublatrán y la Nigrícia recibe cartas pidiéndome detalles de mi maravillosa existencia, no tengo inconveniente en complacer a tantas lectoras lejanas.

He sido un 'enfant terrible'.

A los nueve años me habían expulsado de tres escuelas y ya tenía en mi haber estupendas aventuras que no ocultaré. Estas cuatro aventuras pintan mi personalidad política, criminal, donjuanesca y poética de los nueve años, de los preciosos nueve años que ya no volverán. «Autobiografía humorística» (133)<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup>Cf. Roberto Arlt, «Palabras del autor» mais aussi de nombreuses *aguafuertes* dans lesquelles Arlt se met en scène prenant la parole depuis les bureaux de *El Mundo*.

<sup>2</sup>Les indications de pages sont celles de *El resorte secreto y otras páginas*.

Avec cette entrée en matière tout en ironie (naître sous le signe de Saturne, c'est peut-être se voir destiné à être riche, mais c'est aussi la configuration céleste sous laquelle naissent les génies ; Arlt paraît s'en moquer mais ne manque pas de le faire remarquer<sup>1</sup>), Arlt prépare son lecteur au récit de sa vie, structuré en quatre parties aux titres pleins d'une démesure comique et assumée («Yo y Feren», «Jefe de la Mano Negra», «Mi primer amor», «Mi personalidad literaria»), quatre épisodes, prélevant des tranches dans le récit de sa vie et jetant des coups de projecteurs sur les facettes d'un portrait qui est tout un programme poétique (argent, crime, amour et écriture). Arlt organise, sur le mode humoristique et en exploitant parfaitement le système journalistique qui lui permet de créer une demande, une véritable promotion, une double promotion. Celle de sa personnalité d'écrivain -l'enfant terrible, mauvais élève du mythe qu'il construit et dont Silvio Astier est le pendant fictionnel- mais aussi celle d'un véritable personnage feuilletonesque qui lui fait conclure sa note avec l'exagération suffisante de celui dont la vie est un roman (en dix volumes) dont il est l'écrivain :

Señor Director de *Don Goyo*.

Lo que he hecho después de los diez años de edad ocuparía sin exagerar, diez volúmenes. Y mejor es terminar aquí.

«Autobiografía humorística» (135)

Dans cette ultime note, Arlt brouille les frontières entre le journalisme et la fiction, ce qu'il a fait tout au long de sa contribution à *Don Goyo*, ce qui n'est d'ailleurs pas sans causer quelques tracas au journal, notamment quand des habitants de son quartier, Flores, se reconnaissent dans les histoires cocasses ou les portraits humoristiques d'Arlt<sup>2</sup>.

Mais ici, la barrière est sautée entre journalisme et fiction, dans la mise en scène du «je». Le journalisme devient alors l'espace privilégié de l'autobiographie, une zone ouverte,

<sup>1</sup>On aura l'occasion de revenir, plus tard sur cet *ethos* mélancolique dont Arlt joue, notamment dans le cycle des sept fous où un imaginaire clairement mélancolique est à l'œuvre. Jeu ou aveu? Selon Enrique Pichon Rivière, le 'maître Arlt' était touché par l'humeur saturnienne : «Era muy hosco, muy sensible, muy compañero, y muy tomado por la melancolía. Un ser de conducta muy esencial, fuera de lo común, insólito. «Un luz», como diría un paisano. Y creo que esto es, justamente, lo que más me llamaba la atención en él.», cf. Vicente Zito Lema, *Conversaciones con Enrique Pichon-Rivière sobre el arte y la locura*, Buenos Aires, Ediciones Cinco, 2007, p.34-35.

<sup>2</sup>«Cuando yo era director de la revista *Don Goyo*, publiqué un cuento de Arlt en que refería la historia de los grotescos amores de un matrimonio de prosperos confiteros de Flores cuya gordura era el anuncio vivo de lo suculento de sus pastas. Un abogado me citó ¡Querían iniciar un pleito contra la revista por difamación!», cf. Conrado Nalé Roxlo, *Borrador de memorias*, cité par Sylvia Sáitta, *El escritor en el bosque de ladrillos : una biografía de Roberto Arlt*, Buenos Aires, Sudamericana, 2000, *op.cit.*, p.37. L'article d'Arlt en question s'intitule «El hombre feliz».

intermédiaire, transitionnelle, entre l'intimité de la table d'écriture et la rue où l'écrit se publie, circule, se fait public. Les textes d'Arlt parus dans *Don Goyo* se situent très nettement à cette intersection. Utilisant les techniques modernes de publicité (mise en scène d'une proximité avec le lectorat, effet de starisation), Arlt fait de la revue un moyen de promotion de sa figure d'écrivain. Un écrivain en formation qui trouve dans les pages de *Don Goyo* un espace fluide où il peut s'exercer (ainsi nombre des textes sont des formes rhétoriques ou expressives rigides et codifiées : le sermon, la lettre de condoléances, la lettre ouverte, l'apologie) mais aussi se jouer de certaines règles, assouplir des distinctions trop nettes entre journalisme, note costumbriste, écriture de fiction, et mise en scène autobiographique. Dans ces premiers temps de l'écriture, la revue apparaît comme un tremplin, le lieu où construire une image d'écrivain au contact, calculé, de ses lecteurs.

Les textes arltiens de *Don Goyo* sont une transition entre l'humour potache de celui qui se moque avec une certaine tendresse de ceux qu'il côtoie dans les rues de son quartier («El hombre feliz», «El gallinero matemático») partage des anecdotes personnelles («Mi traje y el teniente coronel», «Espartaco Nasón») et la presse moderne dans laquelle des journalistes stars s'adressent à la ville tout entière, à un public plus large et anonyme qui transite dans des espaces nouveaux : la ville moderne des transports («Episodios tranviarios»), des grandes avenues («El ensanche de la calle Corrientes») et des lieux de passage («Fantásticos proyectos para modernizar Buenos Aires»).

Enfin, dans ces textes, Arlt accomplit à nouveau, comme dans *Las ciencias ocultas en la ciudad de Buenos Aires* et comme dans *El juguete rabioso*, le geste du début, celui qui consiste à s'attribuer une place dans le champ littéraire, à reconnaître des filiations et à rejeter des positions, ce qu'Arlt fait sur un ton polémique, distribuant ses conseils à un poète de province, se moquant des poètes de la 'nouvelle sensibilité', des moeurs du milieu littéraire, des querelles de chapelles, et balayant finalement d'un revers de main les différences entre Boedo et Florida :

Eso sí, si ande usted por Florida o ande usted por Boedo, hay una cosa en que no lo puedo distinguir, y es que usted está de acuerdo en que los miembros que componen el jurado del concurso literario municipal, constituyen un hartito de burros.  
«Epístola a los genios porteños» (71)

Dans une série de textes (qui constituent un véritable sous-corpus du début, consacré à la figure de l'écrivain)<sup>1</sup> Arlt se situe au-dessus des écoles et des querelles, il domine dans la gloire du génie (s'il se défend d'être un mélancolique, sans doute accepte-t-il de porter comme eux la marque distinctive du génie qui consiste à naître sous le signe de Saturne), un génie d'un nouveau genre, adoubé par les pouvoirs de la presse moderne. Et c'est depuis les pages de ces journaux destinés à un large public qu'il peut répercuter les querelles du petit monde littéraire tout en prenant une hauteur de vue que lui confère la distance du journal. Critiquer depuis les marges d'un journal humoristique, s'autoriser de la liberté du comique, juger depuis une autre sphère où s'impose un autre système de valeurs fondé sur la gloire et l'argent, voilà ce que lui permet la tribune de *Don Goyo*.

Bien conscient de son pouvoir, Arlt joue avec ce système, trouvant le moyen d'apposer sa signature sur ses textes, en ayant recours notamment à des procédés réalistes : se présenter comme le rapporteur des paroles d'un autre, le confesseur d'un criminel ou le collecteur des condoléances de lecteur. Ainsi, «Epístola de un LC erudito al Jefe de Policía» est signé par un tueur, un certain «Antonio Prieto, alias Cabecita de Ajo», puis suit celle d'Arlt : «Por la copia : Roberto Arlt». La signature assure la gloire et la fortune car la littérature, comme tout bien, se monnaie. Et Arlt peut clore sa contribution à la revue humoristique par un ultime pied de nez au système littéraire :

Yo soy el primer escritor argentino que a los ocho años de edad ha vendido los cuentos que escribió. En aquella época visitaba la librería de los hermanos Pellerano. Allí conocí, entre otros, a don Joaquín Costa, distinguido vecino de Flores. El señor Costa, que conocía mis aficiones estrambóticas, me dijo cierto día :

-Si traes un cuento, te lo pago.

Al siguiente domingo fui a verlo a don Joaquín ¡Y con un cuento!

Recuerdo que en una parte de dicho esperpento, un protagonista, el alcalde de Berlín, le decía a un ladrón que, escondido debajo de un ropero no podía moverse.

-¡Infame, levanta los brazos al aire o te fusilo!

A don Joaquín lo impresionó de tal forma mi cuento que, emocionado, me lo arrebató de las manos, y prometiéndome leerlo después me regaló cinco pesos.

Y ése fue el primer dinero que gané con la literatura. «Autobiografía Humorística» (135)

Voilà donc l'ultime remarque par laquelle Arlt achève son entreprise : il se constitue une figure d'écrivain tout en attaquant l'édifice littéraire pour en fonder un nouveau, adoptant les règles de l'économie de marché. Non seulement la littérature est une

---

<sup>1</sup>Arlt consacre une série de textes à la peinture comique et critique du milieu littéraire portègne. Dans l'ordre de parution : «Epístola a los genios porteños», «El poeta triste», «Epístola a un provinciano», «A un poeta bien vestido».

marchandise mais en plus elle se vend dans les pages d'un journal, entre les annonces publicitaires pour produits cosmétiques, les bandes dessinées pour enfants, les vignettes humoristiques et les caricatures politiques. La désacralisation de la littérature est beaucoup plus nette ici que dans *El juguete rabioso* où l'écrivain (Silvio) recherche encore l'approbation de ses pères et où se maintient une certaine supériorité du système littéraire (c'est encore une bibliothèque les apprentis voleurs pillent, non pas un magasin ou la salle de rédaction d'un journal), même si son aura est sérieusement entamée.

Les textes de *Don Goyo* ne cherchent pas à sauver les meubles, ils moquent les poètes arrivistes et trompeurs, se raillent des prétentions littéraires d'un petit milieu sans sembler regretter l'ombre protectrice d'un père ou d'une tradition. Le comique est une force qui libère la critique, déstabilise les rapports, bouleverse les hiérarchies établies et ignore les filiations. Ainsi dans «El poeta triste», Arlt détourne la figure du poète souffrant, affamé, consumé par sa poésie pour en faire une sorte de petit cochon rosé, une sorte de veau d'or adoré par la société. La mort du poète est un événement comique où ses disciples pleurent un petit être replet et dodu mais dont l'âme, une simple poche de graisse, est refusée par les Dieux de l'Olympe :

Los dioses se detuvieron indignados frente al vate mofletado, Mercurio sonreía socarrón, mientras el gordito chillaba, temeroso de las cóleras olímpicas.

-Yo soy el poeta triste, aquí tengo el nombramiento... pero no le valió, porque el sutil Mercurio, para saber si tenía sangre o agua le pinchó con su tridente en una nalga. Y del alma del gordito sólo salió un poco de sebo. El alma se desinfló. Luego quedó una bolsa de piel arrugada que de un escobazo Silone arrojó al vacío.

«El poeta triste» (78)

Il n'est pas anodin qu'Arlt moque plus ouvertement le système littéraire dans les pages de *Don Goyo*, là où il jouit de la protection que lui accorde le contrat de lecture de la publication, fondé sur l'humour et la dérision. Le comique libère aussi un certain sentiment de supériorité (c'est là l'essence du comique : il procède d'un sentiment de supériorité de celui qui rit<sup>1</sup>), celui qui permet à Arlt de conclure sa série de textes sur une autobiographie fictionnelle où la figure de l'écrivain est tracée avec assurance, au sein d'un système littéraire qui substitue aux «poètes bien habillés» et autres *señoritos* de la littérature

---

<sup>1</sup>C'est la célèbre définition que Baudelaire donne du comique : «Le rire vient de l'idée de sa propre supériorité. Idée satanique s'il en fut jamais! Orgueil et aberration! [...] On trouvera au fond de la pensée du rieur un certain orgueil inconscient», cf. Charles Baudelaire, «De l'essence du rire», *Ecrits esthétiques*, préface de Jean Christophe Bailly, Paris, 10/18, 1986, p.195-196.

l'écrivain-vedette de la presse. Il est plus aisé de s'affranchir d'une tradition, ou tout simplement de la puissance symbolique de la littérature dans les pages d'un journal où domine le mode comique et où la littérature côtoie toutes sortes de textes et d'images.

En effet, les textes arltiens construisent des types, une galerie de personnages urbains (le poète, le petit propriétaire, le commerçant prospère...), entreprise classique du journalisme littéraire<sup>1</sup>. Mais la particularité de ces textes est que le composant narratif en est presque absent puisque c'est la description des formes et des comportements des personnages qui prévalent. Le personnage est comme saisi sur le vif, contemporain du regard du narrateur. Ce regard direct implique une dégradation du personnage, laquelle résulte aussi de l'exagération dans les traits physiques et moraux (jusqu'à l'animalisation comme dans le cas de «El poeta triste»). Ainsi le type arltien a une dimension nettement caricaturale. Dans le cas du poète, Arlt grossit le trait comme pour maîtriser magiquement un personnage pourvu d'une certaine autorité. La caricature est la forme qui intrinsèquement porte la désacralisation, elle procède d'un affaiblissement du pouvoir magique de l'image<sup>2</sup>. La caricature est d'abord un dessin, une forme visuelle. Or n'oublions pas que les textes arltiens côtoient les caricatures des dessinateurs de *Don Goyo*. Accrochant le regard du lecteur, la caricature est celle qui fait vendre le journal. Surtout, elle impose un certain régime à l'écriture : rapidité du trait, synthèse incisive et expressive. Le portrait, genre littéraire qui analyse un sujet est, dans ces textes, escamoté par ce raccourci radical.

Les textes parus dans *Don Goyo* poursuivent le mouvement des textes précédents. Comme dans *El juguete rabioso*, il s'agit pour Arlt de 'commencer' avec tout ce que ce geste de début suppose et comme dans *Las ciencias ocultas*, Arlt s'adonne à l'autobiographie, sur le mode de la fiction. Mais ici l'autobiographie côtoie la caricature, et le texte est lu près d'une image. Pour *Don Goyo*, Arlt écrit donc au contact de l'image visuelle, il publie des textes dont le destin (au moins premier) n'est pas de constituer un livre (objet du culte littéraire) mais d'apparaître aux côtés de textes hybrides et d'images (photographies,

---

<sup>1</sup>Le genre journalistique du *costumbrismo* est l'ancêtre d'une pratique reprise par les écrivains professionnels du vingtième siècle : établir une typologie de la «faune urbaine» est un moyen de radiographier la ville chez d'autres auteurs, prédecesseurs d'Arlt en la matière. C'est le cas par exemple de Horacio Quiroga, cf. Eduardo Romano, *Revolución en la lectura, El discurso periodístico-literario de las primeras revistas ilustradas rioplatenses, op.cit.*, p.155.

dessins et caricatures), et de se soumettre à une lecture rapide et intermittente. A travers cette discontinuité du littéraire et cette confrontation avec l'image, Arlt se livre à une désacralisation de la littérature plus nette encore que dans les textes précédents. Tandis que dans ces derniers pouvait affleurer un mouvement parodique, ce mouvement amoureux de l'écrivain transformant son désir de lecteur en écriture, Arlt restait encore entre deux eaux, comme soumis à la fascination de la littérature. Avec la caricature, Arlt joue le jeu d'un contrat de lecture nouveau, imposé par la publication dans la presse et depuis cette position excentrée, se rit de tous ses pè(ai)r(e)s.

## 2. *Crítica*, écrire le crime

Il est impossible de parcourir une gazette quelconque, de n'importe quel jour, sans y trouver à chaque ligne les signes de la perversité humaine la plus épouvantable. Tout journal, de la première à la dernière ligne, n'est qu'un tissu d'horreurs. Guerres, crimes, vols, impudicités, tortures, crimes de princes, crimes des nations, crimes des particuliers, une ivresse d'atrocités universelles. Et c'est de ce dégoûtant apéritif que l'homme civilisé accompagne son repas chaque matin<sup>1</sup>.

Peu de temps après avoir cessé d'écrire pour *Don Goyo*, Arlt est embauché par Natalio Botana, directeur de *Crítica*, pour rédiger la chronique policière de ce journal nouvellement fondé (1913) et qui applique le modèle journalistique des magnats de la presse nord-américaine, Hearst et Pulitzer. Chez *Crítica*, Arlt fait un nouvel apprentissage d'écriture, à mi-chemin entre l'enquête policière, la reconstruction criminelle et la réécriture fictionnelle. *Crítica* est, pour notre «enfant terrible», l'école du crime.

*Crítica* attire ses lecteurs par une pagination nouvelle qui fait une large place à la photographie et aux nouvelles sensationnelles, tout en conservant des sujets 'sérieux'. Parallèlement à la modernisation sociale et culturelle, *Crítica* incorpore de larges secteurs de nouveaux lecteurs en leur offrant un journal qui satisfait les attentes les plus diverses (sport, tango, vie mondaine et publique). A la fin des années vingt, avec ses trois cent mille exemplaires quotidiens, *Crítica* est l'un des journaux les plus vendus. Ce n'est pas le

---

<sup>1</sup>Charles Baudelaire (1860), cité par Susan Sontag dans *Devant la douleur des autres*, Paris, Bourgois, 2003, p.114.

simple torchon sensationnaliste dont on l'accuse, sa stratégie de publication est plus complexe car parallèlement aux récits de crimes et de scandales, il fait notamment un large écho aux activités de l'avant-garde littéraire (martinfierriste) et plastique de l'époque (C'est ainsi le seul journal qui couvre très largement le voyage de Marinetti en Argentine en 1926<sup>1</sup>). Pour Sylvia Saïtta, *Crítica* est un lieu de rencontre du journalisme de masse et de l'avant-garde :

Juvenilismo, activismo, irreverencia son, pues, los rasgos más salientes con los cuales este diario comienza a diseñar su imagen desde la década del diez. En los años veinte, su apuesta por la renovación y su apertura ante lo novedoso dotan a *Crítica* de una extrema sensibilidad para percibir los cambios que se producen en el campo cultural. Es por ello que capta de inmediato la aparición de las vanguardias estéticas y velozmente las convierte en suceso periodístico. En la estrecha relación que se establece entre este periódico masivo y la renovación cultural, *Crítica* asume dos roles : se convierte en intermediario cultural de modernización del período, e incorpora a gran parte de los protagonistas de esa modernización a su comité de redacción, reestructurando de este modo las complejas relaciones entre masividad y vanguardia<sup>2</sup>.

Ainsi, en publiant chaque lundi une chronique policière, Arlt entame une nouvelle étape de sa carrière journalistique mais aussi, et c'est notre hypothèse, une nouvelle étape dans son écriture. On peut en effet imaginer que la pratique fréquente (hebdomadaire) de ce sous-genre du journalisme influe sur l'écriture arltienne. Non signées, les contributions d'Arlt ne sont peut-être pas à proprement parler des textes de l'auteur, mais elles sont la manifestation d'une pratique, des exercices auxquels l'écrivain se soumet, comme il aime à le mettre en scène, d'ailleurs. Arlt 'pratique' l'écriture du crime comme il pratique la boxe ou la gymnastique. Il y a chez Arlt une mise en scène de l'éthique du travail, tout comme il y a un certain souci de soi. L'écriture, comme le corps, est un instrument qu'on entraîne, qu'on exerce dans un apprentissage constant. Ainsi quelques années plus tard, dans une *aguafuerte* parue dans *El Mundo* le 25 août 1930 et intitulée «Manía fotográfica», Arlt décrit son travail, toute cette énergie qu'il lui faut déployer pour «gagner sa croûte» :

Era uno de los cuatro encargados de la nota carnífera y truculenta. Crimen, fractura, robo, asalto, violación, venganza, incendio, estafa y hurto que se cometía, y allí estaba yo. Incluso estaba obligado a hacer un drama de un simple e inocuo choque de colectivos. ¡A lo que obliga a uno la necesidad del puchero! De una pelea conyugal...eso...tenía que convertirlo en una tragedia. Se da

---

<sup>1</sup>Sylvia Saïtta analyse en détails le traitement du 'cas Marinetti' dans son étude sur *Crítica*, cf. *Regueros de tinta, El diario Crítica en la década del 1920*, Buenos Aires, Sudamericana, 1998, p.164-173.

<sup>2</sup>Sylvia Saïtta, *ibid.*, p. 160. Si *Crítica* établit un pont entre l'avant-garde et le journalisme de masse (dans les années 30, c'est Borges qui écrit dans le supplément du journal, la *Revista multicolor de los sábados*, sur le sujet, cf. Annick Louis «Instructions pour apprendre à trouver Borges dans la Revista Multicolor de los sábados» dans *Jorge Luis Borges : oeuvre et manoeuvres*, Paris, L'Harmattan, 1997), les relations avec les martinfierristes ont néanmoins leurs limites, cf. Saïtta, *ibid.*, p.180-182.



cuenta ¿Qué sainete? ¿Una menor se fugaba de su casa? Pues, a hacer la patética historia del drama de la menor, y a convencerla de que era conveniente que permitiese que le publicaran el retrato en el periódico. ¿Que un señor degollaba a su cónyuge? Pues, a publicar el retrato del señor, de la cónyuge y del perro, si había perro [...] En este aprendizaje fantástico vi y constaté numerosas rarezas, incluso la de la reconstrucción de asaltos, que consiste en que el redactor le pida una gorra prestada a un chico y haga, colgándose del estribo de un automóvil de alquiler, la escena del asalto presenciada por testigos que estaban incomunicados.

«Manía fotográfica», *El Mundo*, 25 août 1930

Depuis les pages du journal qui le rendra célèbre, Arlt reconstruit les lieux, l'atmosphère de son apprentissage du métier : employé misérable d'une petite usine à produire de la sensation, Arlt fait ses classes dans la salle de rédaction, au rythme presque perceptible des rotatives. La salle de rédaction se transforme ainsi en scène de l'écriture. Galérien du fait divers, Arlt apparaît néanmoins à toutes les phrases, il est ce «je» central qui guide les opérations d'écriture. Dans ce texte, il apparaît comme celui dont on ne peut se passer, son omniprésence est une forme d'omnipotence. Arlt joue les larbins, il fait son «apprentissage», certes mais il est déjà indispensable. Avec une distance ironique et l'excès de qui se repaît de la truculence de ce qu'il rapporte, avec une langue et des tournures orales bien choisies, Arlt désigne l'écriture comme une opération de transformation peu glorieuse, une cuisine dont les recettes transforment la vulgaire anecdote en une «tragédie». Arlt situe sa pratique à la frontière, poreuse, entre écriture factuelle et récit fictionnel : il faut transformer les faits en un récit, en un drame, en un feuilleton, c'est-à-dire en une forme lisible par le lecteur ; c'est la fiction criminelle qui accroche le lecteur, pas les faits bruts. La chronique policière bien ficelée s'en tient à cette vérité pragmatique que connaît tout bon conteur :

La página de policiales de *Crítica*, desde su primer número, adscribe al modelo periodístico típico de las publicaciones populares : más literaria que informativa, atiende más a lo ficcional que a lo 'realmente ocurrido'<sup>1</sup>.

Arlt fait son «apprentissage» dans cette école du crime où il est confronté en chair et en os à toutes les formes de délits, à tous les possibles du crime, auxquels il associe sa personne dans une formulation singulièrement elliptique : «On commettait un crime, un cambriolage, vol, agression, viol, vengeance, incendie, escroquerie, larcin et c'était pour moi.» Comme s'il pouvait enfin toucher du doigt et voir de ses yeux propres, se coller au crime (savourer, aurait-on envie de dire tant l'énumération donne à penser qu'il ne veut

---

<sup>1</sup> Cf. Saïtta, *Regueros de tinta*, *op.cit.*, p.189.

pas en laisser une miette) le journaliste quadrille dans son entier la zone du délit qui fascinait les adolescents de *El juguete rabioso* et sous-tendait, comme un dense tissu fictionnel, le premier roman.

Embauché par un lecteur enthousiaste<sup>1</sup>, l'écrivain a en quelque sorte l'occasion de faire l'expérience de ce que la fiction avait rêvé, voire projeté. Engagé pour ses talents d'écriture, l'auteur de roman pouvait, dans les pages d'un journal, faire la chronique du crime, amener au premier plan ce fond imaginaire sur lequel s'étaient déployées les rêveries des apprentis voleurs de *El juguete rabioso*. Le geste de Natalio Botana, le lecteur enthousiaste qui embauche l'auteur de *El juguete rabioso* dans son journal, souligne la continuité entre le récit de fiction et le récit factuel. Chez Arlt, ces deux pratiques sont contemporaines, unies dans le seul mouvement d'une écriture.

En effet, la chronique policière telle qu'elle était pratiquée dans *Crítica* était plus un travail de mise en fiction qu'une véritable enquête de terrain. Cette écriture du crime n'était pas encore normalisée, sa transformation en information pouvait suivre des voies relativement diverses en empruntant à divers genres (la *novela semanal*, le tango, le feuilleton)<sup>2</sup>. Aussi Arlt pouvait-il exercer son écriture dans une zone lâche, souple et poreuse, une aire du crime qu'aucun modèle narratif, générique ni stylistique n'avait précisément définie et qui, par son ouverture, alimentait la fiction.

Chez Arlt, le crime est une affaire littéraire : Silvio Astier rêve de marcher sur les pas des héros de feuilletons et quand le journaliste Arlt est en charge de la chronique policière, il délaisse l'enquête de terrain pour la table d'écriture et le répertoire des formes narratives et génériques. Le crime se résout dans l'écriture, les mystères sont moins élucidés qu'éprouvés, exploités pour assouvir la curiosité d'un public avide. Le mélodrame et le sensationnel deviennent ici des formes d'exploration de l'écriture.

C'est donc par le crime, par l'écriture du crime qu'Arlt entre dans l'écriture, dans *El juguete rabioso* mais aussi, quelques années plus tard, dans la page policière de *Crítica* où il réitère son geste fondateur, celui qui déjà habitait les pages de *Las ciencias ocultas*. Le crime, en franchissant la limite imposée par la loi, décide une série de partages, délimitant une

---

<sup>1</sup>Natalio Botana, directeur de *Crítica*, embauche l'auteur de *El juguete rabioso* dont il avait beaucoup apprécié la lecture.

<sup>2</sup>Sur les stratégies d'écriture adoptées pour la rédaction de la chronique policière, et leur évolution sur deux décennies cf. Saïtta, *Regueros de tinta*, op.cit., p.198.

frontière entre le soi et le non-soi, entre le dedans et le dehors<sup>1</sup>. Il rejoue cette autre ligne de partage, liminaire, qu'est l'origine sans cesse repoussée par la force d'un désir (de voir, de savoir) qui tend vers elle. Et comme on l'a vu à propos de *El juguete rabioso*, de *Las ciencias ocultas* et des textes de *Don Goyo*, l'acte de fondation de l'écriture est solidaire d'un regard posé sur soi, dans un geste autobiographique. En effet, si Arlt ne signait pas ses chroniques et faisait simplement partie -comme il le dit dans le texte qu'il publie quelques années plus tard dans *El Mundo*- du groupe de chroniqueurs, dans le supplément du journal, le «Magazine du lundi» du 28 septembre 1927, Arlt va pouvoir compenser cet anonymat en écrivant une nouvelle fois une autobiographie<sup>2</sup>. Les textes du début partagent donc ce double mouvement de retour sur soi et de projection de la figure d'auteur.

Le crime est donc avant tout un événement d'écriture, que l'on transforme en drame, en tragédie. Mais pour produire son récit, le chroniqueur n'agit pas seul, il se rend sur les lieux du crime accompagné d'un photographe. Le couple chroniqueur-photographe devient dès lors un protagoniste essentiel de la rédaction mais aussi du texte publié dans le journal car celui-ci fait une large place à l'image. Non seulement les gros titres et sous-titres sensationnalistes, occupant une large place en première page, anticipent sur ce qui sera lu dans l'article, mais cette visibilité est aussi accrue par les reconstructions graphiques que les dessinateurs réalisent, accentuant la cruauté et la crudité des situations<sup>3</sup>. La page de journal devient un véritable spectacle, et transforme le lecteur en spectateur. Et ce, en particulier quand c'est la photographie qui vient occuper cette fonction, cet agent double, à la fois garant de vérité et déclencheur d'émotion. L'ambivalence d'Arlt à son égard est manifeste dans le titre même de l'*aguafuerte* «Manía fotográfica», la photographie est un tic -on ressent le besoin d'enregistrer tout ce que l'œil voit- voire même une «manie» perverse et inquiétante.

Il est intéressant que peu de temps après avoir quitté un journal qui pratiquait très largement un art du choc, exploitant l'émotion de la mise en scène quotidienne des pulsions humaines, Arlt reprenne à son compte une critique naissante de la photographie,

---

<sup>1</sup>Josefina Ludmer propose un parcours dans la littérature argentine sur les traces du crime, entendu non comme un simple thème mais comme un instrument critique majeur. Le crime est un acte fondateur. Cf. Josefina Ludmer, *El cuerpo del delito, un manual*, Buenos Aires, Perfil Libros, 1999.

<sup>2</sup>Omar Borré, *Arlt y la crítica (1926-1990)*, Buenos Aires, Ed. América Libre, p.123.

<sup>3</sup>Saitta, *Regueros de tinta, op.cit.*, p.202.

art de cette ère du choc et de la faiblesse des mots qui transforme les lecteurs en spectateurs de la douleur des autres, en voyeurs. La photographie a deux qualités contradictoires, l'objectivité de la machine qui enregistre et la subjectivité de celui qui voit derrière l'objectif, la saisie détachée et le témoignage personnel, la transcription de la perception et son interprétation. Elle accomplit une prouesse à laquelle aspire la littérature.

Finalement, dans la distance prise avec la photographie, Arlt s'inquiète indirectement (jamais il ne le formule explicitement) de la concurrence qu'elle impose à l'écriture. Toujours flanqué d'un photographe, le chroniqueur ne peut rendre compte seul du crime, de la souffrance et de l'horreur. Bien plus, dans la hiérarchie sémiotique du journal, c'est l'image qui occupe le premier rang, secondée par le texte, et ce dernier est consulté dans un second temps par le lecteur et toujours menacé de se voir réduit à la portion congrue, transformé en une sorte d'appendice, en légende de la photographie. L'image renvoie donc l'écriture à ses propres limites. Dans une culture qui fait du choc un des grands stimuli de la consommation autant qu'une source de valeur, l'écriture, qu'elle soit de fiction ou factuelle, doit se frayer un chemin<sup>1</sup>.

Celui emprunté par les rédacteurs de *Crítica* consiste à reconstituer le crime. C'est cette pratique qu'Arlt décrit dans *l'aguafuerte* de 1930, non sans un certain amusement attendri qu'éveille le souvenir des aventures de jeunesse (à nouveau, c'est le métier d'écriture qui suscite l'aventure, qui la constitue presque dans son entier). Les rédacteurs se rendaient sur les lieux du crime et reconstituaient les faits à grand renfort de costumes et de scénographies méticuleuses comme on procède pour les besoins d'une enquête policière. Dans ces mises en scène, les rédacteurs de *Crítica* faisaient un usage hyperbolique du croisement entre la vérité inhérente à tout fait journalistique et la fiction de la littérature. Mais en plus, ils plaçaient l'écriture à un carrefour entre la narration et la mise en scène dramatique car la chronique policière, narration des faits, procédait d'une notation dramaturgique découlant elle-même d'une mise en scène représentant des faits dont on savait qu'ils avaient eu lieu mais qu'il fallait néanmoins imaginer dans leur déroulement, leurs détails. Cette mise en scène à mi-chemin entre la reconstitution factuelle et la

---

<sup>1</sup>La célèbre formule de Breton sur la beauté : «La beauté sera convulsive ou ne sera pas» apparaît dans *Nadja* en 1928.

création imaginaire destinée à fournir les éléments d'une narration était proche de la *performance*.

Jouant de la porosité des frontières entre réalité et fiction, la chronique policière franchit allègrement les fonctions d'information du journal en devenant partie prenante des drames dont il se fait l'écho. Sylvia Saïtta rapporte un phénomène étrange et difficilement explicable : les suicidaires avaient pris pour habitude d'écrire ou de téléphoner au journal pour prévenir l'opinion de leur geste. *Crítica* s'était ainsi érigé en un lieu depuis lequel ses lecteurs s'adressaient au juge, à la société ou à leur propre famille<sup>1</sup>. Voici un exemple :

Hoy el redactor de nuestro diario Roberto Arlt y el fotógrafo José Chiapetti, citados por una pre-suicida, en su departamento de la calle Uruguay, evitaron la muerte de ésta, desarmándola en circunstancias en que pretendía descerrajarse un tiro en la sien. Dado lo extraordinario del desarrollo de la aventura, ofrecemos esta crónica ilustrada a nuestros lectores, que no dudamos se darán cuenta de que el oficio de periodistas no es de rosas ni de flores.  
*Crítica*, 5 avril 1927<sup>2</sup>

Ce texte résume bien ce passage de frontière. Arlt n'est plus l'acteur représentant un drame ayant déjà eu lieu, il devient le témoin d'un drame (son œil est doublé par celui du photographe qui l'accompagne) puis, ultime rôle, le personnage d'un récit en mots et en images dont il est en outre l'auteur, même si cette fonction est très largement secondaire, on l'aura compris, et d'ailleurs, la note ne sera pas signée. Le journaliste devient en effet le porte-voix, le relais d'un lecteur dont la parole ou l'écriture (les lettres étaient transcrites ou photographiées) occupe le premier rang et dont la souffrance, placée sous les yeux des lecteurs, éclipse les différents intermédiaires, dont le journaliste qui devient un simple rouage du drame sensationnel.

Arlt se souviendra de cet apprentissage, s'inclinant devant le travail et l'art des photographes. Quelques années plus tard, il rend hommage à un «photographe extraordinaire» qu'il hisse au rang de héros du journalisme, exemple pour tous ceux qui le pratiquent mais aussi à celui de représentant de l'art moderne :

---

<sup>1</sup>Saïtta, *Regueros de tinta*, *op.cit.* p.207.

<sup>2</sup>Le titre de l'article restitue les faits et montre bien le rôle que jouait la publication dans la résolution des crimes et des drames, au-delà de ses attributions traditionnelles de journal. «*Crítica* me voy a suicidar ; vivo en Uruguay N°694». «Fotógrafo y redactor tuvieron que luchar a brazo partido para hacerla disuadir de su propósito. Primero los había amenazado de muerte. A nuestro requerimiento, intervino al final la policía», *cf.* Saïtta, *Regueros de tinta*, *op.cit.*, p.208 et 218.

Yo quiero hacer el elogio del fotógrafo Aniceto Martínez. Y quiero hacerlo porque el hombre ha revelado en la trágica noche de la masacre de Lincoln la pasta de un héroe, consiguiendo asombrar a todos los dirigentes del partido conservador, y eso que los dirigentes están hechos a tiroteos y grescas de toda naturaleza en el terreno de los acontecimientos políticos. [...] El profesionalismo en esas circunstancias queda elevado a la categoría de de un nuevo arte moderno. [...] El periodismo moderno, multiforme, vertiginoso, repleto de las más distintas exigencias, necesita de estos hombres. Mejor dicho, son estos hombres, los que en distintos países han creado ese periodismo sensacional, sobre todo en lo que se refiere a los acontecimientos que por su magnitud y los peligros que entrañan, son difíciles de registrar en la placa fotográfica. [...] De allí que la conducta de Martínez sea para nosotros, los que queremos a esta profesión endiablada, un ejemplo dignificador.

«Un fotógrafo extraordinario», *El Mundo*, 17 février 1930<sup>1</sup>.

Le passage d'Arlt par *Crítica* est une véritable expérience car elle modifie un certain nombre de notions que l'on aurait pu tenir pour acquises. Paradoxalement, cette pratique inattendue et aux répercussions importantes est une pratique presque fantôme qui laisse peu de traces visibles, les textes n'étant pas signés. Première inflexion, donc, l'adolescent impatient de voir son nom sur la couverture d'un livre doit accepter l'anonymat. C'est le statut naissant d'auteur qui est mis en péril au moment même où il se forge. Ensuite, c'est la conception même de l'écriture qui s'infléchit considérablement : remise en question des frontières entre récit fictionnel et récit factuel, concurrence de l'image, projection de l'écriture dans l'espace à trois dimensions de la scène, scène du crime et scène de théâtre.

Comme d'un fantôme dont la présence n'est pas immédiatement visible, on ne prendra que plus tard dans l'œuvre arltienne la mesure de cette pratique singulière d'écriture. Le genre policier pratiqué dans certaines nouvelles<sup>2</sup> constitue la trace la plus évidente de ce passage par la rédaction de *Crítica*, mais elle n'en est pas la seule. Pour le moment, remarquons que l'écriture arltienne se met en quête de disparus que l'on fait revenir dans les reconstructions du drame ou dans le regard posé sur la photographie. Parce qu'une image produite par l'appareil photographique est littéralement la trace de quelque chose qui a été porté devant l'objectif, les photographies sont des *memento* du passé révolu, des disparus. La reconstitution des faits est l'aboutissement de cette démarche, elle recompose imaginativement ce que l'œil du bien mal nommé témoin n'a pu voir.

---

<sup>1</sup>Roberto Arlt, *Nuevas aguafuertes*, Buenos Aires, Hachette, 1960, p.231-234.

<sup>2</sup>Voir notamment «Un error judicial», *Mundo Argentino*, 2 novembre 1927 ; «La pista de los dientes de oro», *Mundo Argentino*, 20 janvier 1937 ; «El incendiario», *Mundo Argentino*, 14 avril 1937 ; «La pluma de ganso», *Mundo Argentino*, 5 janvier 1938 ; «Jabulgot el farsante», *Mundo Argentino*, 17 janvier 1940 ; «El crimen casi perfecto», *Mundo Argentino*, 29 mai 1940.

L'écrivain devient celui qui enregistre la trace des corps, poursuivant des *fantasmas*, fantômes de disparus et fantasmes personnels : désir de voir, désir de savoir qui convergent et se transforment dans un désir d'écrire. Dans ces textes du début, l'écriture arltienne entame un commerce avec les fantômes et, conséquemment, une négociation avec les morts.

## De quelques fantômes (conclusion)

On achèvera ce parcours à travers les textes du début arltien par l'évocation d'autres fantômes et les quelques réflexions que leurs traces nous inspirent. Disparus, deux textes manquent à notre configuration des débuts arltiens. Ce ne sont pas des oubliés de la critique arltienne puisqu'au contraire leur absence alimente un certain mystère. Ces deux fantômes, deux appendices de notre corpus sont en quelque sorte les symboles de l'œuvre invisible, textes peu connus et écartés sans doute par le geste d'entrée en littérature que marque *El juguete rabioso*.

Le premier des ces fantômes est le texte intitulé «Jehova», publié par Soiza Reilly en 1916 dans la *Revista popular* qu'il dirigeait. Josefina Ludmer retrace le parcours de ce texte fantôme (car introuvable), possible fragment d'un roman, reproduit en 1968 dans *Entre crotos y sabihondos*<sup>1</sup>. Dans une *aguafuerte* intitulée «Éste es Soiza Reilly» et datée à Rio de Janeiro en 1930, Arlt rend hommage à l'auteur et à cette occasion, il raconte comment «gamin mal habillé» de seize ans, il rend visite au «maître» Soiza Reilly afin de lui remettre un manuscrit. Le lecteur retrouve l'univers des premiers textes arltiens (première personne omniprésente, passion pour la poésie, rêve de devenir un génie, *struggle for life*, toile de fond de la ville, la bibliothèque comme enceinte sacrée, la transgression...) reconstruit par le souvenir nostalgique, attendri et amusé d'Arlt, devenu journaliste célèbre de *El Mundo* :

El muchacho mal vestido pasa. Lleva en sí una emoción tremenda. Va a hablar con el autor de *El alma de los perros*, de *Figuras y hombres de Italia y Francia*. Soiza Reilly es, en esa época, famoso entre los muchachos que escriben. Su crónicas sobre París (el París de los dieciséis años que no existe) sobre Verlaine, han hecho temblar al alma de los poetas de pantalón corto y de los reformadores del mundo que aún no tienen libreta de enrolamiento. El que escribe estas líneas, quiero decir, el muchacho mal vestido, entra emocionado a la biblioteca escritorio, donde la criada lo hace sentar. No es para menos. «Va a leerle un escrito al gran Soiza Reilly»: «Lo escuchará el hombre que vio a D'Annunzio?» Hay que ver cómo palpita el corazón del muchacho mal vestido.

Por la ventana mira a la calle, luego la biblioteca y piensa: «Así da gusto ser escritor. Tener una sala como ésta, libros, una sirvienta. ¿Leerá lo que le traigo? Puede ser...porque en sus crónicas se ve que es un hombre bueno...»

La puerta se abre y, tieso, en su saco peludo, limpiando con un pañuelo los cristales de sus gafas negras, aparece el hombre. El hombre que todos conocemos en las fotografías.

El muchacho se levanta emocionado, y dice:

-Vea, señor, soy aficionado a escribir. Leo siempre lo suyo. Hay cuentos suyos que me los sé de memoria. Por ejemplo, «Y dijo la Sherazada de los cuentos modernos. Era un perro flaco, muy flaco, extremadamente flaco, flaquísimo...»

---

<sup>1</sup>Josefina Ludmer, «Historia de un best-seller: del anarquismo al peronismo», *El cuerpo del delito, un manual*, Buenos Aires, Perfil, 1999, p.303-351.



-Esto lo escribí cuando era joven.  
-Yo quisiera que hiciera el favor de leer algo que he escrito...  
Gesto defensivo del hombre.  
-No tenga miedo, es corto, y está a máquina.  
Soiza Reilly mira de pies a cabeza al muchacho mal vestido y dice :  
-Bueno...déjemelo...si me gusta lo publicaré en *Revista popular*.  
«Éste es Soiza Reilly», *El Mundo*, Janvier 1930

Les hésitations du jeune écrivain, tremblant d'émotion à l'idée de rencontrer le 'maître' dans son enceinte sacrée, lieu symbolique de l'écriture mais aussi du confort bourgeois (n'oublions pas que l'écriture est un moyen d'ascension, la littérature est une «machine à faire de l'argent», selon l'expression de Piglia, le moyen imaginaire d'entrer en littérature ; le regard arltien est toujours ambivalent, entre l'admiration et la désacralisation) rappellent l'émotion des apprentis voleurs de *El juguete rabioso*, et plus directement encore les entretiens de Silvio avec le théosophe et la visite à Alejandro Visillac, le poète de Flores, épisode rapporté dans «El poeta parroquial» publié par une autre figure parternelle (Güiraldes) mais retiré de la version finale de *El juguete rabioso*.

Un mois plus tard, le jeune homme raconte sa transformation en auteur grâce à l'entremise de Soiza Reilly qui non seulement le publie mais lui attribue aussi une qualification élogieuse en publiant son texte sous le titre générique de «Prosas modernas y ultramodernas». Le jeune Arlt exulte : son nom apparaît en lettres d'imprimerie sur les pages de la revue. Il ne reconnaît pas son texte, transformé par la pagination de la revue, et quant à son nom, il apparaît en grosses lettres. Ce sentiment d'étrangeté provoque une jubilation enfantine : l'événement est inouï, comment, diable, les gens peuvent-ils continuer à mener leur petite existence routinière? Cet événement c'est le moment où l'adolescent acquiert une identité grâce à cette visibilité publique (le nom est pour l'adolescent l'équivalent, toutes proportions gardées, de la photographie publique de Soiza Reilly, ce portrait par lequel il le connaissait peut-être même avant de l'avoir lu). Désormais, il «peut écrire» :

Los amigos —Che...¿no viste el cuento tuyo que salió en *Revista popular*? Y mirá, con un título arriba que dice : «Prosas modernas y ultramodernas»  
El autor va a todo escape a un quiosco y compra la revista. Efectivamente, allí está lo suyo, una columna de tipo pequeño y apretado, y arriba su nombre, su propio nombre y apellido. ¿Es posible ? ¡Su propio nombre! Y en letras de imprenta, y, como título de honor, el «prosas modernas y ultramodernas». Pero entonces... ¡puede escribir... es un talento... un geniazol!... Y es posible que los tranvías caminen, habiendo salido su artículo, y la gente anda lo más naturalmente por la calle... estando su nombre, su propio nombre con letras mayúsculas de imprenta! «Éste es Soiza Reilly», *El Mundo*, Janvier 1930

Ce récit de la remise du manuscrit est un maillon essentiel dans la généalogie littéraire qu'Arlt se construit sous le signe du délit car si Soiza Reilly est le maître à qui l'on remet le manuscrit précieux et dont on attend le parrainage, il est aussi une figure essentielle pour les apprentis voleurs de *El juguete rabioso* qui ont lu ses chroniques de la Buenos Aires du crime et des «apaches» de Paris. Le nom du maître apparaît chaque fois qu'un narrateur raconte son initiation sous le signe du délit. Aussi, «le récit de la remise au maître du premier manuscrit» s'ajoute-t-il au jeu arltien, tissé dans ces textes du début, de la transmission dans la transgression<sup>1</sup>.

L'initiation à l'écriture est un parrainage, une sorte d'entrée fantasmée dans un clan mais un clan problématique car l'autorité des pères y est contestée. Celui qui initie doit être un parrain, et idéalement au sens mafieux du terme car il doit être au moins aussi célèbre que les criminels dont on peut voir les photographies dans les journaux. Arlt s'enthousiasme de rencontrer celui que l'on connaît «par ses photographies». La célébrité de l'écrivain procède de sa visibilité dans l'espace public. Suivre l'exemple de ce parrain en littérature, c'est avoir la joie intense de voir son nom inscrit en lettre d'imprimerie et son texte dans une colonne à la typologie resserrée, l'émotion d'avoir du mal à reconnaître son nom et son manuscrit transformés par les lettres d'imprimerie. Le jeune Arlt scrutant la page dans ses moindres détails typographiques a désormais un nom, il a acquis la visibilité de son maître et peut écrire. Pas d'écriture sans projection publique de la figure d'auteur, c'est l'une des leçons qu'Arlt retient de cet épisode. On remarquera que le contenu de la nouvelle est éclipsé par le récit de sa publication. On peut gager d'après son titre et le fragment connu mettant en scène rien de moins que Dieu lui-même surplombant la terre, qu'elle thématise ou du moins qu'elle rentre en écho avec les jeux de filiation transgressive qu'Arlt déploie dans ses textes du début<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup>Josefina Ludmer élabore son parcours dans la littérature argentine en définissant une série de récits, *cuentos* qui peuvent être des textes littéraires ou journalistiques, des récits ou des configurations culturelles plus larges. Ces *cuentos* ont pour point commun le crime, qu'ils s'en approchent ou le consomment, dans les faits ou dans les mots, dans la violence physique ou symbolique. «Jehova» est l'occasion pour Arlt d'élaborer ce que cette dernière appelle «El cuento de la entrega del primer manuscrito al maestro», pièce essentielle de ce que la critique argentine appelle «una genealogía en delito». Cf. Josefina Ludmer, *El cuerpo del delito, un manual*, *op.cit.*, p.303.

<sup>2</sup>C'est une conclusion de l'analyse du fragment connu de ce texte. Malgré sa fameuse rhétorique de la rapture, Arlt se révèle être un lecteur des modernistes dont il reprend les thèmes et les grands traits stylistiques dans ce texte, cf. Laura Juárez, «Estética del cross a la mandíbula» y elementos modernista-decantes en Roberto Arlt», *Orbis tertius*, Universidad de la Plata, n°10, 2004, p.19-27.

Soiza Reilly est le lien visible entre le premier et le second texte fantôme, *Diario de un morfinómano*, écrit pendant le séjour d'Arlt à Córdoba et préfacé par le «maître». Les traces de ce dernier sont encore plus minces et l'on ne sait rien de son contenu exact, ni de sa préface. Arlt ne semble pas fier de ce premier texte, soulagé de le voir perdu à jamais, recouvert par l'oubli. A César Tiempo qui lui parle de ce premier livre qu'il a vu dans une librairie mais auquel il a préféré un autre livre, Arlt répond :

No sabés la alegría que me das. Te perdiste la gran ocasión de vivir chantajeándome toda la vida con la amenaza de reeditarla...<sup>1</sup>

Il nous reste donc à méditer sur le titre de cet éternel fantôme, à la fois promesse de transgression et inscription dans une tradition littéraire déjà revendiquée (souvenons-nous que De Quincey est une des figures qui inspirent le jeune décadent dans *Las ciencias ocultas en la ciudad de Buenos Aires*).

Après ces deux fantômes, finissons sur un texte bien connu, et qui est un nouvel hommage d'un disciple à son maître. Quelques années plus tard, Arlt reçoit le manuscrit d'un débutant, un certain Juan Carlos Onetti, à qui l'on doit sans doute en partie la relecture de l'œuvre arltienne. Dans une préface à *El juguete rabioso*, l'écrivain uruguayen raconte son propre «récit de remise de manuscrit» («*cuento de entrega*» pour reprendre l'expression de Josefina Ludmer) : Onetti est introduit auprès d'Arlt par Kostia, un des amis fidèles, à qui est dédié *El juguete rabioso*. Le parallèle avec le récit arltien est frappant. Les rôles sont les mêmes, seuls les interprètes ont changé. Onetti est le jeune aspirant fébrile, scrutant le maître, se tenant à cette distance respectueuse et craintive qu'impose la vénération du sacré. Arlt, occupant la place du maître, a, quant à lui, pris bien de l'assurance :

La entrevista en *El Mundo* resultó tan inolvidable como desconcertante. [...] Y después de las presentaciones, Kostia se dedicó a divertirse en silencio y aparte. El original de la novela quedó encima del escritorio. Roberto Arlt se adhirió a la quietud de su amigo, apenas movió la cabeza para desechar mi paquete de cigarrillos. [...] Me estuvo mirando, quieto, hasta colocarme en alguno de sus caprichosos casilleros personales.

Comprendí que resultaba inútil, molesto, posiblemente ofensivo hablar de admiraciones y respetos a un hombre como aquél, un hombre impredecible que «siempre estaría en otra cosa». Por fin dijo : -Assí (sic) que usted escribió (sic) una novela y Kostia dice que está bien y yo tengo que conseguirle un imprentero (sic).

Arlt abrió el manuscrito con pereza y leyó fragmentos de páginas, salteando cinco, salteando diez. De esta manera la lectura fue muy rápida. Yo pensaba : demoré casi un año en escribirla. Sólo sentía asombro, la sensación absurda de que la escena hubiera sido planeada.

<sup>1</sup>César Tiempo, *Manos de Obra*, cité par Omar Borré, *Arlt y la crítica*, op.cit., p.120.

Finalmente Arlt dejó el manuscrito y se volvió al amigo que fumaba indolente sentado lejos y a su izquierda, casi ajeno. -Dessime (sic) vos, Kostia, preguntó, ¿Yo publiqué una novela este año? Ninguna. Anunciaste pero no pasó nada. -Es por las Aguafuertes, que me tienen loco [...] Entonces si estás seguro que no publiqué ningún libro este año, lo que acabo de leer es la mejor novela que se escribió en Buenos Aires este año. Tenemos que publicarla.

La amnesia fue fingida tan groseramente que mi única preocupación era desaparecer. -Te avisé, dijo Kostia. -Sos como yo, no te equivocás nunca con los libros. Por eso no te muestro los originales, porque no quiero andar dudando. Suspiró, puso la mano abierta encima del manuscrito y se acordó de mí. -Claro, usted piensa que lo estoy cachando y tiene ganas de putearme. Pero no es así. Vea : cuando me alcanza el dinero para comprar libros, me voy a cualquier librería de la calle Corrientes. Y no necesito hacer más que esto, hojear, para estar seguro de si una novela es buena o no. La suya es buena y ahora vamos a tomar algo para festejar y divertinos hablando de los colegas<sup>1</sup>.

En écrivant son «cuento de la entrega», Onetti rejoue un récit clé pour la lecture des textes du début. On ne peut imaginer plus belle et fine lecture de l'entrée en écriture arltienne que ce récit, passage de relais entre un Arlt, écrivain consacré et journaliste influent et le jeune aspirant Onetti. Le récit concentre les tensions de l'entrée d'Arlt en littérature : la présentation du premier roman (comme *El juguete rabioso* soumis à Güiraldes), porte d'entrée royale dans le temple littéraire, se fait néanmoins dans la salle de rédaction du journal (Arlt reçoit Onetti au siège de *El Mundo*), le lieu qui, en marge des Belles Lettres, consacre l'écrivain. En d'autres termes, derrière le premier roman qui doit consacrer le début, *beginnings*, de l'écriture, se tient l'œuvre invisible, et ici, en particulier, celle qui se forge dans la rédaction du journal, là où, souvenons-nous de l'expérience de *Crítica*, l'écriture côtoie l'image choc, le sensationnalisme et le crime.

Enfin, l'hommage rendu au maître est d'autant plus troublant qu'il emprunte à l'œuvre arltienne non seulement un motif narratif essentiel (la visite rendue au maître) mais aussi son ton entre la déférence admirative et l'ironie qui déjà pointe (retranscrire l'accent étranger et les fautes grammaticales que commet le maître) et sa posture envers la tradition littéraire, cette transgression qui niche au cœur de la reconnaissance d'une filiation. Il nous rappelle que la représentation portée par *El juguete rabioso* était plus complexe qu'elle ne le laissait penser à première vue : la désacralisation de la tradition et l'affrontement avec les figures paternelles étaient en réalité sourdement habités par une reconnaissance admirative (scène du vol de la bibliothèque). Symétriquement, le disciple de l'occultisme et du modernisme de *Las ciencias ocultas*, celui qui fait ses premiers pas sous

---

<sup>1</sup>«Roberto Arlt por Juan Carlos Onetti», *El juguete rabioso*, Barcelone, Bruguera, 1983, p.10-11.

l'œil bienveillant des maîtres finit par se rebeller et trahir ces derniers en composant un brûlot.

Ainsi, et pour conclure sur cette entrée arltienne en écriture, bien qu'écrit postérieurement, *El juguete rabioso* porte le geste d'un début, geste d'autant plus fort et significatif qu'il prend le contre-pied de postulats antérieurs, en construisant le mythe de l'analphabète contre celui du disciple. En outre, et de façon plus décisive peut-être, ce roman de la formation d'une perception inaugure un questionnement essentiel de l'œuvre sur le sujet désirant, dont nous analyserons bientôt les enjeux imaginaires dans les grands romans.

Deuxième partie    Ecrire avec l'image, écrire malgré l'image  
Arlt, le cinéma et le roman

## Introduction

Nous venons de quitter un Arlt chroniqueur policier chez *Crítica*, ne signant qu'occasionnellement ses articles et faisant, à l'ombre de la photographie, l'apprentissage de l'écriture du crime. Retrouvons-le à présent en écrivain vedette d'un journal phare de la période, *El Mundo*. En effet, la célèbre chronique qu'il publie sous le titre significatif d'*aguafuerte* (eau-forte) pendant près de quatorze ans est la seule qui paraisse signée, sur la prestigieuse page de l'éditorial<sup>1</sup>. Avec cette nouvelle collaboration, Arlt conquiert la reconnaissance du milieu et celle, déterminante, d'un lectorat de masse. Grâce aux *aguafuertes*, la signature d'Arlt s'imprime chaque semaine dans les pages du quotidien, attirant un lectorat de plus en plus important au point que la direction du journal, s'étant aperçue que le mardi, jour de parution de la chronique, *El Mundo* doublait ses ventes, décide de dérouter ses lecteurs en publiant la chronique n'importe quel jour de la semaine.

On s'intéressera d'abord à la façon dont Arlt, entré en écriture, devient à présent un homme public. Le journalisme occupe une place importante de son temps et contribue à l'installer sur la scène publique. Au-delà du cercle des lettres, Arlt devient peu à peu une voix très écoutée dans l'espace social et politique. Aussi, très vite, les *aguafuertes*, véritable tribune, deviennent le lieu idéal pour façonner une puissante figure d'auteur, entre la réflexion narcissique sur le nom propre et l'établissement d'une relation plus immédiate (ou tout du moins plus illusoirement, Arlt n'en est pas dupe) avec le lecteur. Homme public dans une société où l'image visuelle joue un rôle décisif dans la construction de la figure d'auteur, Arlt fait un usage assez personnel de la photographie. Nous le constaterons à travers une brève analyse de quelques portraits de l'écrivain, véritables pendants visuels des *aguafuertes*.

On ne traitera pas des *aguafuertes* isolément. Certes, elles peuvent être abordées comme un ensemble : une même nécessité -écrire le présent- une même pulsion textuelle les relient mais elles évoluent fortement au cours du temps et il semble plus judicieux de les

---

<sup>1</sup>Sylvia Saïtta retrace avec précision les conditions d'entrée de Arlt dans *El Mundo* et souligne l'importance capitale de cette pratique d'écriture pour Arlt. Cf. Sylvia Saïtta, *El escritor en el bosque de ladrillos, una biografía de Roberto Arlt*, Buenos Aires, Sudamericana, 2000, p.59-69.

aborder en fonction de leur date d'écriture, des sous-groupes qu'elles forment parallèlement à la parution des romans, nouvelles et pièces de théâtre. Nous nous intéresserons donc pour le moment aux *Aguafuertes porteñas* dont une partie est réunie dès 1933 en un recueil, soixante notes sur les mille cinq cents publiées tout au long de ces quatorze années. La rapidité de publication des chroniques dit bien le succès de ces dernières. Elles propulsent Arlt sur le devant de la scène publique. Exposé, Arlt est un nom, une signature de la presse qui fait vendre. Cette visibilité sociale croissante lui donne une légitimité parfois encombrante (être légitimé par le grand public et le journalisme) mais qui, assurément, renforce les assises de celui qui a si longtemps reproduit son geste d'entrée dans la littérature.

Ecrivain vedette du journal, Arlt construit peu à peu un vaste panorama de Buenos Aires, de ses habitants, des menus aléas de leurs quotidiens. Il est aussi aux premières loges pour les événements politiques comme le coup d'état du 6 septembre 1930. Une série d'*aguafuertes* relatent ces quelques journées mouvementées. La représentation de l'événement historique dans ces textes est singulière : déréalisés, les faits perdent leur dimension politique. Farce, simulacre, le coup d'état est interrogé dans sa nature même d'événement. Ces textes et ces photographies prises lors de ces journées historiques jettent un regard sceptique sur la politique, que l'on retrouve dans le cynisme ravageur du cycle romanesque des sept fous.

Miroir de l'écrivain, les *aguafuertes* sont donc un nouvel espace qui permet à l'auteur de se forger un regard sur ses contemporains et sur leurs pratiques et sur le sens d'événements collectifs. Parmi ces pratiques, Arlt s'intéresse en particulier au cinéma, phénomène social et esthétique. Le discours arltien sur le cinéma est intéressant à plusieurs égards. Le cinéma est un observatoire privilégié des relations sociales, en particulier des rapports entre les deux sexes, thème privilégié de ses fictions. Arlt retrouve, décuplées par la puissance d'illusion de l'industrie du cinéma, les petites joies et les misères d'une société en quête d'évasion dans un contexte économique, politique et social de plus en plus difficile. Cependant, s'il est par moments critique, Arlt est aussi un spectateur enthousiaste qui s'émerveille devant la magie du cinéma dont il tente de définir l'essence : le cinéma est une expérience sensible unique pour le spectateur, et, peut-être, un lieu où trouver du sens dans un monde qui, aux yeux de l'écrivain, en est de plus en



plus dépourvu. Le cinéma est un enjeu critique important, et ambivalent : machine à illusions ou utopie esthétique et libératrice?

Installé dans le champ littéraire, Arlt produit beaucoup, il occupe sa place. En effet c'est au cours de cette période qui s'ouvre avec les *aguafuertes* qu'Arlt écrit ses deux romans majeurs aux yeux de la critique, *Los siete locos* (1929) et *Los lanzallamas* (1931), ainsi que *El amor brujo* (1932) et de nombreuses nouvelles dont une partie est publiée en 1933 sous le titre de *El jorobadito*. C'est à cet ensemble que l'on s'intéressera dans le deuxième chapitre de cette partie. L'essentiel de la production narrative, ou du moins la plus connue, est donc publiée durant ces années de l'«empire réaliste»<sup>1</sup>. La production arltienne illustre la place donnée au roman dans le panorama littéraire. Un roman roi qui néanmoins subit les assauts de la critique et les distorsions auxquelles le soumet le romancier. Arlt s'empare du genre phare de la période, le roman réaliste, pour en faire imploser le modèle. Espace, temps, personnages sont soumis à un traitement corrosif.

On verra que ce renouveau procède d'un recadrage visuel imposé à la littérature dont les *aguafuertes* sont à la fois les témoins et les agents. L'interprétation que nous proposons des deux romans majeurs de l'écrivain, *Los siete locos* et *Los lanzallamas*, procède d'une lecture textuelle qui prend en compte ces bouleversements. Les deux romans enregistrent l'influence de l'image dans la culture de l'époque, le triomphe de ses valeurs formelles et idéologiques (reproduction, apparence, spectacle) dans le champ culturel. Il en résulte une triple interrogation sur le sujet, la temporalité et l'événement politique soit, pour ce qui est du roman et de ses moyens de dire le monde, sur le personnage, le temps et l'action. On verra en effet que s'il y a une réflexion 'politique' dans les romans arltiens, elle procède d'une méditation sur les pouvoirs de la littérature, et en l'occurrence du roman.

---

<sup>1</sup>C'est ainsi qu'est qualifiée la période des années 30 dans l'histoire de la littérature argentine dirigée par Noé Jitrik, cf. *Historia crítica de la literatura argentina. El imperio realista*, vol. 6, (dir. María Teresa Gramuglio), Buenos Aires, Emecé, 2002.



Chapitre I Eaux-fortes, impressions de cinéma : le regard  
d'un contemporain



## I Roberto Arlt, auteur des *aguafuertes*

C'est son activité de journaliste qui donne à Arlt la célébrité, le transformant en homme public, dans une culture où la visibilité devient un facteur décisif de reconnaissance sociale. Le discours d'Arlt est ambivalent à l'égard de ce statut et de cette nouvelle situation : c'est à travers le journalisme qu'il est reconnu comme écrivain. Cependant, la chronique d'Arlt s'intègre parfaitement dans cette nouvelle culture visuelle dont le journalisme est un pivot essentiel, son titre en est la première manifestation. C'est sur ces deux aspects qu'on s'attardera à présent.

Phénomène journalistique, les *aguafuertes* font la célébrité d'Arlt et assurent les ventes du journal. Certes, mais elles sont aussi et peut-être avant tout une pratique continue d'écriture : les premières chroniques paraissent en 1928 et leur publication ne cesse qu'avec la mort de l'auteur en 1942. Quatorze années d'écriture hebdomadaire, quatorze années où chaque semaine, il faut produire la note attendue par la rédaction et par un lectorat qui ne tarde pas à montrer sa présence, tantôt enthousiaste tantôt agacée mais toujours passionnelle, quatorze années où il faut trouver la matière d'une colonne coincée entre les nouvelles internationales et les bandes dessinées, glaner l'anecdote, saisir la conversation, fixer la scène qui tiendra en haleine les acheteurs du journal : on a peine à croire qu'une telle tâche, qu'un tel sacerdoce ou une telle chance ne laissent pas quelques traces pas sur celui qui s'y plie.

Les *aguafuertes* offrent à leur auteur la gloire et la reconnaissance de lecteurs qui retrouvent dans ces quelques colonnes l'esprit de leur temps, les personnages de leur ville, leurs habitudes, leurs grandeurs et leurs bassesses. Un homme leur parle avec la connivence de celui qui partage ce qu'il moque. Juan Carlos Onetti explique le succès des *aguafuertes* par le lien tout particulier tissé avec les lecteurs, entre familiarité complice et cynisme :

El triunfo periodístico de las «Aguafuertes» es fácil de explicar. El hombre común, el pequeño y pequeñísimo burgués de las calles de Buenos Aires, el oficinista, el dueño de un negocio raído, el enorme porcentaje de amargos y descreídos podían leer sus propios pensamientos, tristezas, sus ilusiones pálidas, adivinadas y dichas en su lenguaje de todos los días. Además, el cinismo que ellos

sentían sin atreverse a confesión ; y, más allá, intuían nebulosamente el talento de quien les estaba contando sus propias vidas, con una sonrisa burlona pero que podía creerse cómplice<sup>1</sup>.

Cependant, malgré son statut de journaliste vedette et les avantages qui y sont liés (le voyage en Europe tant attendu, en première classe, la promotion gratuite de ses romans et pièces de théâtre), Arlt se plaint. Grandeur et servitude du chroniqueur. Arlt découvre qu'on ne peut pas tout dire dans les pages d'un journal à grand tirage qui, comme le résume Sylvia Saïtta, était «tiède dans ses opinions, complaisant avec le gouvernement, et timide dans ses appréciations politiques»<sup>2</sup>. Comment concilier sa présence dans ce type de journal et la collaboration avec un journal comme *Bandera Roja*? C'est un des paradoxes de la pratique journalistique d'Arlt. La direction s'inquiète du langage de son écrivain vedette (à commencer par son orthographe et sa grammaire, éternel sujet de discussion), plus encore de ses opinions éventuelles. Arlt doit donc s'accommoder du correcteur/censeur. Et pour ce faire, quoi de plus idéal que l'espace d'une colonne surexposée pour illustrer en détail et avec une certaine satisfaction sa réputation de cancre transformé en écrivain et faire de l'écriture fautive au regard de la norme un trait stylistique, une esthétique, une *mala escritura* :

Todos los días del año, puede usted encontrar al director leyendo mi nota entre las doce y la una de la mañana de la madrugada. Lee despacio, poniendo los puntos y comas que yo me he olvidado, las h que me traspapelado, las c y las s troscadas del más fantástico modo.  
«La censura», *El Mundo*, 23 juillet 1930<sup>3</sup>

Et lorsque le correcteur étend sa juridiction et s'intéresse aux possibles déviances politiques et idéologiques de l'écrivain, la chronique se transforme en tribune de l'écrivain muselé. Ou comment tirer parti de la censure. Arlt écrit ainsi quelques notes au moment du coup d'état du 6 septembre 1930 puis elles cessent brutalement tandis que l'écrivain semble s'intéresser à d'autres sujets. Un mois après les premiers événements, il justifie son silence à la demande d'un lecteur. L'ironie de celui qui joue à obéir aux ordres en dit long sur ce silence :

Muy interesantes sus informaciones pero no las puedo utilizar. Me está prohibido meterme en política. Orden superior, y como usted sabe que donde manda capitán no manda marinero, huelga todo comentario. Además el director dice que como siga tratando de ladronzuelo a los políticos ;

<sup>1</sup>«Roberto Arlt por Juan Carlos Onetti», *El juguete rabioso*, Barcelone, Bruguera, 1983, p.8.

<sup>2</sup>Sylvia Saïtta, «Roberto Arlt y las nuevas formas periodísticas», *Cuadernos Hispanoamericanos, Los Complementarios*, n°11, Madrid, juin 1993.

<sup>3</sup>Roberto Arlt, *Cronicón de sí mismo*, Buenos Aires, Edicom, 1969, p.53.

me van a matar ; y quiere conservarme con vida para que siga produciendo notas 'per secula seculorum'.

«Contestando a lectores», *El Mundo*, 26 octobre 1930<sup>1</sup>

Un rapport de forces se met en place, dont Arlt se joue plutôt que de s'en plaindre réellement. Il faut obtempérer et mettre de l'eau dans son vin, accepter d'être le galérien perpétuel de la chronique, peut-être, mais au final, Arlt sait bien que l'on a besoin de lui car pour être journaliste, il faut être écrivain. Or c'est une espèce en voie d'extinction en Argentine, semble nous dire Arlt :

El buen periodista es un elemento escaso en nuestro país, porque para ser buen periodista es necesario ser buen escritor.

«Para ser periodista», *El Mundo*, 31 décembre 1929 (353-354)

Or c'est le 'directeur', ce personnage récurrent des *aguafuertes* -Muzio Saénz Peña- qui lui donne sa carte d'identité professionnelle : Arlt est écrivain. Voici une nouvelle figure paternelle qui sermonne, corrige mais gratifie et finalement, le définit en lui donnant un métier (journaliste) et une condition (écrivain) :

¡Ah periodismo! Sin embargo, dígase lo que se diga, es lindo. Sobre todo si tiene un Director indulgente, que lo presenta a las vistas con estas elocuentes palabras :

-El atorrante de Arlt. Gran escritor.

«Una excusa : el hombre del trombón», *El Mundo*, 29 Janvier 1929, (265-266)

Autre sujet de plainte avancé : la chronique est chronophage, elle éloigne l'écrivain de son œuvre, tout entier happé par la servitude quotidienne. Onetti, venu porter le manuscrit de son premier roman au maître, se souvient d'un échange entre Arlt et Kostia, l'ami fidèle :

-Dessime [sic] vos, Kostia -preguntó- ¿yo publiqué una novela este año?

-Ninguna. Anunciaste pero no pasó nada.

-Es por las Aguafuertes, que me tiene loco. Todos los días se me aparece alguno con un tema que me jura que es genial. Y todos son amigos del diario y ninguno sabe que los temas de las Aguafuertes me andan buscando por la calle, o la pensión o donde menos se imaginan?.

Arlt maintient une relation ambiguë avec un métier qu'il revendique tout en enviant les écrivains 'bourgeois' qui peuvent se consacrer totalement à l'écriture. «Je ne suis pas

---

<sup>1</sup>Roberto Arlt, *Obra, Tomo II, Aguafuertes*, Buenos Aires, Losada, 1998, p.321-322. Les numéros de pages des *aguafuertes* citées dans ce chapitre renvoient à cette édition.

<sup>2</sup>«Roberto Arlt por Juan Carlos Onetti», *El juguete rabioso, op.cit.*, p.11.

Flaubert, je n'ai pas de temps à consacrer au style, mais j'aimerais pouvoir le faire». Voici ce qu'Arlt proclame dans le fameux prologue aux *Lanzallamas* : à la fois un éloge du travail -qui lui a longtemps valu d'être rangé du côté des écrivains prolétariens- et une envie difficilement dissimulée. Arlt se dresse en héros de la littérature, il est celui qui doit se jouer des contraintes et triompher en publiant son roman :

Estoy contento de haber tenido la voluntad de trabajar, en condiciones bastante desfavorables, para dar fin a una obra que exigía soledad y recogimiento. Escribí siempre en redacciones estrepitosas, acosado por la obligación de la columna cotidiana.

Orgullosamente afirmo que escribir, para mí, constituye un lujo. No dispongo, como otros escritores, de rentas, tiempo o sedantes empleos nacionales. Ganarse la vida es penoso y rudo. Máxime si cuando se trabaja se piensa que existe gente a quien la preocupación de buscarse distracciones les produce surmenage.

«Palabras del autor», *Los Lanzallamas*<sup>1</sup>

A travers ces ambiguïtés, Arlt manifeste une conscience aiguë des conditions de l'écrivain de son temps, ou plus précisément de celui qui est pris entre, d'une part, l'appartenance à un système d'information et de divertissement -qui impose un rythme (l'écrivain travaille à la chaîne), un espace de production (la rédaction du journal) et un destinataire à la fois multiple et unique (la masse)- et, de l'autre, le désir -presque romantique, ou en tout cas illusoire, en regard de cette réalité- de se maintenir dans une temporalité subjective, un espace intime, et un rapport distancié avec le lecteur, anonyme et individuel. Arlt est pris dans un faisceau de contradictions. Tout en portant en étendard sa condition de journaliste écrivain, il formulerait le désir nostalgique d'un certain état -âge d'or?- du monde littéraire.

La pratique du journalisme relance ainsi, sans cesse, la question du statut de l'écrivain et de la littérature. A *Crítica*, Arlt avait pu constater que le journaliste n'est pas le seul maître à bord, qu'il doit composer avec toute une série de contraintes mais aussi avec la concurrence d'autres formes d'information, comme l'image. Et cette concurrence est à prendre au sérieux, car elle modifie non seulement la hiérarchie interne des journaux mais plus profondément, la place du sujet dans la création. En effet, non seulement l'image, en particulier la photographie, relègue au second plan l'article mais au-delà des pages du journal, elle impose une rupture sémiotique majeure qui concerne le domaine des communications et donc le journalisme, mais aussi les Beaux-Arts.

---

<sup>1</sup>Roberto Arlt, «Palabras del autor», *Los Lanzallamas*, Buenos Aires, Losada, 1997 p.385.



Pour mesurer la césure culturelle entraînée par le nouveau signe, il faut aussi rappeler brièvement ce qu'il change dans les modes de production, de diffusion et de réception des images. La projection et l'impression de l'image sur la plaque excluant l'intervention de la main, la discursivité propre à l'écriture et au dessin disparaît. A partir du moment où l'opérateur règle l'appareil au lieu d'écrire, la présence de la pensée dans la représentation devient aléatoire, puisqu'elle ne trouve plus à se déployer dans les linéaments articulés d'un tracé. A partir de là, littérature et arts plastiques paraissent ne plus former qu'un sous-ensemble dans le vaste champ des productions mimétiques modernes. Ces arts, arts de la *graphè* au double sens d'écrire et de peindre, se voient désormais concurrencés par des images produites mécaniquement. L'image photographique est un indice, un signe qui, selon la trilogie peircienne, entretient un rapport de contiguïté avec ce qu'il désigne. L'indice est de l'ordre de la trace.

Le paradigme indiciaire dominant les formes de communication mais aussi les arts dans la culture moderne entraîne, sinon un effacement, en tout cas un questionnement du sujet créateur, et un décentrement de la littérature<sup>1</sup>. Ainsi, écrivant au contact de ces images, Arlt est confronté au déclasserment de l'écrit et de son producteur. Si la chronique détourne l'écrivain de son œuvre, consommant le temps qu'il devrait consacrer à cette tâche plus noble, elle le place surtout au cœur d'un dispositif nouveau, celui du journal moderne, que son format tabloïd transforme en compagnon idéal des trajets en *subte* et en *colectivo* et dont les pages gagnées par l'image attirent le regard du lecteur transformé peu à peu en spectateur.

Le titre qu'Arlt choisit de donner à sa chronique illustre parfaitement le changement qui s'opère dans le journalisme, le déplacement dans la hiérarchie de valeurs, du texte par l'image. En effet, Arlt propose chaque semaine à ses lecteurs des «Eaux-fortes». La métaphore est intéressante puisque présentant la note arltienne comme une image, elle la met en compétition avec les autres images du journal, pour attirer son lecteur, Arlt emploie les moyens de l'image qui peu à peu couvre les journaux et réduit la place donnée au texte. Au-delà de cette compétition, le titre suggère aussi le procédé, visuel, d'écriture de la chronique. En effet, Arlt propose sa propre vision de Buenos Aires, consignante dans

---

<sup>1</sup>Sur ce sujet, cf. Philippe Ortel, *La littérature à l'ère de la photographie, enquête sur une révolution invisible*, Nîmes, Chambon, 2002, p.5-25.

l'espace de la chronique, ses «vues», glanées au fil de ses flâneries. Enfin, le titre fait allusion à une méthode de gravure particulière qui suppose l'emploi d'un acide pour fixer le trait dans le moule utilisé pour imprimer l'image. Le choix de cette technique n'est pas anodin, Arlt ne compose pas de douces aquarelles, il grave à l'acide ses visions, réflexions et méditations personnelles. L'eau-forte, gravure faite à l'acide, porte la marque de son créateur, et, dans une conception toute classique, elle en conserve l'humeur et le tempérament. D'ailleurs, Arlt fait une petite généalogie de sa propre pratique, se reconnaissant un maître qui n'est ni écrivain, ni journaliste mais, justement, graveur : Facio Hebequer, auquel Arlt identifie très clairement son travail dans une note intitulée «Los atorrantes de Facio Hebequer» et datée du 1<sup>er</sup> juillet 1931. «Nada de colores, tinta y carbón», Arlt revendique une esthétique mais aussi une éthique identiques à celle du graveur<sup>1</sup> :

Si usted visita la casa de Facio Hebequer, que es una casa abierta para todo el mundo, y más todavía para los atorrantes, porque en el fondo de su casa tiene un ranchito para hospedarlos, se cae de espaldas al ver la colección de apuntes de atorrantes que ha hecho este aguafuertista.  
«Nada de colores, tinta y carbón», *El Mundo*, 1<sup>er</sup> juillet 1931

A travers ces notes, Arlt rend compte de ses déambulations à travers la ville. Le travail imperceptible du flâneur dévoile peu à peu, à travers la masse de textes, une véritable collection de types portègues et un ton, formé par la fréquentation assidue des marginaux, ces *atorrantes* qui donnent sa marque de fabrique à l'encyclopédie urbaine du journaliste voyeur et dont Arlt revendique le contact fortifiant et salutaire avec son habituelle ironie :

En ese intervalo he reanudado relaciones con tipos fantásticos ; toda una sociedad de pilletes y sinvergüenzas ha puesto a mi disposición documentos para hacer las más fabulosas notas respecto al 'vivo vive del zonzo' etc., y vuelvo, robusto, descansado e ilustrado, a continuar la serie goyesca de mis aguafuertes, que abarcarán la humanidad indescriptible que se mueve en las calles de esta ciudad, aparentemente geométrica pero profundamente tortuosa e endiablada, y linda y gaucha, porque dígase lo que se quiera, esta ciudad se nos ha metido en el tuétano. Es como una de aquellas mujeres que, aunque las dejamos, en la distancia nos tienen agarrados, que hora por hora son nuestro recuerdo y nuestra ambrosía, salud y gloria del vivir.  
«La vuelta al pago», *El Mundo*, 15 novembre 1929 (370-371)

---

<sup>1</sup>Les biographies du peintre et de l'écrivain se croisent : tous deux sont amis de Leónidas Barletta, fondateur du *Teatro del Pueblo* auxquels ils contribuent, Hebequer comme scénographe et Arlt comme auteur de pièces. Tous deux collaborent à *Crítica* (Hebequer comme illustrateur du supplément, *Revista multicolor de los sábados*) et sont publiés par Claridad. Sur les liens et points communs entre leurs deux oeuvres, cf. Álvaro Abos, «El amigo uruguayo», *Clarín*, supplément «Cultura y Nación», 2 avril 2000.

Facio Hebequer et Goya. Arlt revendique donc des modèles picturaux pour ses *aguafuertes* qui doivent frapper le regard du lecteur, transmettre la passion de la ville en mettant à nu sa véritable nature cachée sous le damier urbain. La force de conviction des *aguafuertes* repose donc sur une certaine efficacité visuelle car, comme on le sait, classiquement, la passion est du côté de l'image, la raison du côté de la lettre. L'eau-forte littéraire partage avec son modèle visuel le pouvoir corrosif de l'acide coulé dans le trait de crayon et elle garde l'empreinte de son créateur, Hebequer, Goya ou Arlt. Ce dernier ne revendique pas seulement une technique, il s'attache des noms prestigieux, des noms d'auteurs. L'eau-forte est une image personnalisée, presque personnifiée, indice, elle est le prolongement de son créateur avec lequel elle a été en contact.

On remarquera en effet que la métaphore choisie par Arlt fait référence à une image produite par la main de l'homme, la gravure est un art de la *graphè*. En choisissant un modèle visuel, Arlt place bien son texte au cœur du nouveau dispositif visuel du journal mais l'image qu'il choisit comme modèle porte la trace de son créateur. Aux images impersonnelles, produites par la machines, reproductibles à l'infini, Arlt préfère l'image produite de main d'homme, celle où se lit, incisée, acide, l'empreinte de l'auteur. C'est ainsi que le lecteur peut associer le texte-image de l'écrivain à son nom propre, à sa signature (rappelons qu'Arlt a ce rare privilège de signer sa chronique) et Arlt devient l'auteur des *aguafuertes*.

A un lecteur soucieux de le défendre contre les attaques de ceux qui critiquent une écriture floue, peu perspicace et insituable génériquement, Arlt répond qu'il ne se soucie guère des étiquettes mais qu'il est une chose dont il est certain, c'est de l'effet que ses textes produisent : ils gênent et démangent comme une brûlure d'acide :

De modo que cuando usted me pregunta si lo que escribo son o no aguafuertes, no sé si decirle que sí o que no. Sé que a veces, a cierta gente, mis notas le pican como ácido nítrico. Y con este ácido es con el que se graba en metal el diseño de esa clasificación : aguafuertes.  
«El derecho de alacranear», *El Mundo*, 10 décembre 1929 (376-379)

On aurait tort de croire que les *aguafuertes* sont une pratique isolée du reste de l'écriture arltienne et que la carrière journalistique d'Arlt (pour qui elle est tantôt un mal nécessaire tantôt une occasion de s'enorgueillir) poursuivrait son cours parallèlement à une carrière littéraire, centrée sur son territoire et ses prérogatives. Des transferts s'opèrent entre les *aguafuertes* et les romans, c'est ce à quoi concluent les critiques qui s'intéressent à cette

partie longtemps délaissée de la production arltienne<sup>1</sup>. Ce sont d'abord les thèmes abordés par Arlt qui changent au gré des lieux parcourus, des conversations écoutées et des scènes recrées par l'auteur. Ainsi les *aguafuertes* portègnes deviennent «fluviales» à la faveur d'un voyage dans le centre de l'Argentine, patagoniques puis «galiciennes», «andalouses» et «africaines». Puis, lorsqu'Arlt revient définitivement à Buenos Aires, la chronique prend le titre de «tiempos presentes», et finalement celui de «Al margen del cable». Les *aguafuertes* sont en ce sens un carnet de route du flâneur et du voyageur, le journal d'un écrivain.

Laboratoire d'écriture, les *aguafuertes* changent aussi d'un point de vue formel. Leur configuration discursive et générique varie : note *costumbrista*, monologues fictionnels, lettres, réponse au courrier des lecteurs, récits de voyages, essais de critique littéraire. Il faut saisir les choses là où l'on se trouve à travers la forme qui répondra le mieux aux données du moment. Plus qu'une écriture du quotidien, les *aguafuertes* sont une écriture du temps présent qui exige de celui qui s'y plie une vivacité du regard et une souplesse des formes où il déploiera les scènes captées et recrées par ce regard. Il faut, pour rendre le temps présent, se détacher du quotidien par le filtre de l'écriture.

---

<sup>1</sup>Voir les travaux, déjà cités, de Sylvia Sáitta mais aussi la synthèse de Roberto Retamoso «Roberto Arlt, un cronista infatigable de la ciudad», María Teresa Gramuglio (dir.), *Historia crítica de la literatura vol.6, El imperio realista*, Buenos Aires, Emecé, 2002, p.299-317.

## II Les *Aguafuertes porteñas* : un nouveau site pour le regard

### 1. Un territoire, une pratique : les *aguafuertes* ou l'anthropologie arltienne

Dans la sélection d'*aguafuertes* éditée en 1933, Arlt applique sa méthode d'écriture à un territoire, celui de la ville de Buenos Aires. Le regard arltien se forme ainsi sur son terrain de prédilection et s'adresse à ce qui, peu à peu, va devenir son lectorat. Dans cette série de textes, «panorama» pour certains, «frise» pour d'autres, Arlt porte un regard ethnographique, parfois même anthropologique sur les habitants de sa propre ville. Plus qu'un espace, Arlt forme son regard dans un nouveau site que lui offre la pratique du journalisme.

La collection arltienne n'est ni une innocente vue panoramique ni une encyclopédie sagement illustrée. Les *aguafuertes* peuvent au contraire se lire comme la réponse passionnée aux diagnostics ontologiques des illustres visiteurs étrangers (Keysserling, Le Corbusier, Waldo Frank<sup>1</sup>) d'un journaliste portègne :

Tres señores, un filósofo, un arquitecto y un ensayista, me refiero a Keysserling, Le Corbusier y Waldo Frank, han dicho que nuestro pueblo es triste. Y en verdad, todos somos una manga de aburridos. No sabemos qué hacer. En qué emplear el tiempo que nos sobra. Queremos divertirnos y no podemos. Cuando estamos en el campo, decimos : «¡Ah, la ciudad !», y cuando estamos en la ciudad, decimos : «¡Ah, el campo !»

En verdad, no es el campo ni la ciudad. Somos nosotros, con nuestro más íntimo contenido, los que nos 'esgufiamos' a más no poder. ¿Qué nos queda por hacer ? Hablar mal del prójimo.

Y lo hacemos con conciencia. A veces hasta con ingenio. Cuando uno se hace técnico en eso de alacranear, adquiere perfecciones impensadas. Y entonces, ya se trate de una aguafuerte o de la última gansada que dijo el político de moda, no tiene importancia. Lo que se trata de hacer es de darle gusto a la lengua. De desoxidar dos o tres púas que nos hacían cosquillas adentro.

«El derecho de alacranear», *El Mundo*, 10 décembre 1929 (311-313)

«Nous ne sommes pas tristes, nous mourons d'ennui. Et pour tromper ce dernier nous disons du mal de tout ce qui nous passe sous les yeux et sous la langue». Voici ce qui définit, sur un mode humoristique certes, mais de façon très sérieuse, l'«être portègne» : un

---

<sup>1</sup>A ces visiteurs illustres, il faudrait ajouter Ortega y Gasset dont Arlt ne parle pas ici mais à qui il répond, plus tard, mais cette fois au sujet du roman. Sur ces visiteurs étrangers et leurs réflexions sur Buenos Aires dans le cadre de la modernisation de la ville (projets urbanistiques projetant une ville moderne, imaginaire urbain des écrivains contemporains, changements effectifs de la ville dûs à la politique d'aménagement) cf. Adrián Gorelik, *La grilla y el parque : espacio público cultura urbana en Buenos Aires, 1887-1936*, Universidad Nacional de Quilmes, 2001.

certain usage de la langue, d'une certaine langue. Voici, peut-être le trait commun à ces types que le journaliste traque dans les quartiers, les salles de café ou sur les boulevards. Ainsi, une anthropologie arltienne se forge dans l'attention portée de façon ironique mais continue aux 'petits' de toutes natures, petits-bourgeois et petits commerçants, menues figures saisies en séries, dans leurs manœuvres pour survivre dans la ville moderne. C'est une anthropologie du détail qui récupère la passion du jeune Arlt pour les sciences. Classer, ranger, étiqueter. Les *aguafuertes* relèvent de la passion taxinomique, comme si le jeune enquêteur réinvestissait son désir de savoir dans la classification de la faune urbaine. Les *aguafuertes* ou la planche encyclopédique de la population portègne.

Et sur les cases à ranger, une étiquette, qui revient insistentement : «El hombre que...» (de «El hombre que mira con tristeza jugar al billar» le 25 juillet 1928 à «El hombre que lee su sainete» le 19 mars 1932) avec ses variantes plus elliptiques («El que...») ou au contraire, situant clairement leur objet («El porteño que...»). L'opération de classement passe aussi par la détection de groupes («Fauna tribunalesca», «Los técnicos de la balística») et culmine dans son projet de typologie du temps présent avec «Tipos y subtipos del mundo automovilístico».

L'anthropologie arltienne n'est pas une entreprise isolée. Le titre même choisi pour de nombreuses *aguafuertes* révèle leur parenté avec tout un ensemble d'essais de l'époque partageant la même intention de saisir une identité portègne. David Viñas situe précisément ce contexte et souligne la fonction de ces essais, substitués selon lui d'une sociologie académique inexistante :

Funciona, en realidad, como un contexto sincrónico -de puntuales coincidencias eventualmente competitivas- y desde ya inaugural : a partir de *El hombre que perdió el sueño* de Ilka Krupkin, hasta *El hombre que camina y tropieza* de Cancela, y desde *El Hombre que perdió su nombre* de Arturo Cerretani, en dirección a *El hombre que se ríe* de Mario Falco ; y de *El hombre que volvió a la vida* de José León Pagano, hasta desembocar en *El hombre que habló en la Sorbona* de Gerchunoff. Son algunos. Hay otros : *El hombre que sonríe* de Julio F. Escobar, o *El hombre de la plaza pública* ; de González Pacheco. Secuencia con resonancias pirandellianas, pero que en su presunta sistematización alude a esa suerte de sociología urbana, inexistente en la academia de 1930, reemplazada por un impresionismo de origen periodístico episódicamente sagaz. Y que, en un corte longitudinal, se abre a su vez con *El hombre mediocre* de Ingenieros hasta culminar, en su pretensión metafísica y esencial en *El hombre que está solo y espera* de Scalabrini Ortiz. Figura que por cierto -y corresponde subrayarlo precisamente en este lugar- no sólo era compañero de Arlt en *El Mundo* sino que lo reemplazó en el trabajo de 'redactor de notas porteñas' y que, en más de una ocasión, se ocupó con fervor de la producción arltiana<sup>1</sup>.

<sup>1</sup>David Viñas, «Las Aguafuertes como autobiografismo y colección», cf. Roberto Arlt, *Obras*, T.II, *Aguafuertes*, Buenos Aires, Losada, 1998, p.7-32. Scalabrini Ortiz apparaît dans plusieurs *aguafuertes* comme

Une même volonté de déchiffrer Buenos Aires à travers sa population réunit ces essais. Ce qui distingue cependant l'entreprise arltienne du reste, c'est l'extension du projet, la masse de textes rédigés au jour le jour, comme autant de produits d'une fréquentation des différents espaces de la ville, captés par le regard et transformés en scène, tableau ou croquis. L'anthropologie arltienne est le fruit d'une vision quotidienne, morcelée, d'une activité physique de recherche et Arlt insiste suffisamment sur ces conditions d'écriture pour qu'on s'y intéresse. Ecrites semaine après semaine, les *aguafuertes* ne prétendent pas à un développement organique : leur lien est d'insistance, de répétition. Aussi, est-ce sans doute pour cela que l'anthropologie qui s'y constitue peu à peu procède d'une vision kaléidoscopique de la ville dans laquelle les types se rejoignent sans se superposer. Il en résulte une sorte d'impressionnisme sociologique : l'enquête ne se fixe pas dans un type unique, un homme portègne qui résumerait la condition des multiples figures rencontrées.

Contrairement à l'essai métaphysique et essentialiste de Scalabrini Ortiz, le plus connu de tous, la collection arltienne suppose une identité mouvante et dynamique<sup>1</sup>. Certes, Arlt n'est pas sans chercher un dénominateur commun susceptible de fédérer les personnages esquissés au gré de ses rencontres, ce point commun qui l'autorise à employer un 'nous' inclusif mais, ce qui réunit les éléments épars de la collection, c'est, on l'a vu, un certain usage de la langue, un état d'esprit qui se plaît à la critique. Quand Arlt emploie le « nous », il y accole une façon d'être, un mode d'existence, une fonction, toutes choses mouvantes qui ne déterminent pas une essence portègne, figée et définitive.

Aussi les métaphores employées par la critique pour définir l'ensemble constitué par ces textes écrits au fil du temps soulignent-elles leur caractère multiple et évolutif. Comme une vue panoramique (Viñas<sup>2</sup>), les *aguafuertes* embrassent d'un seul regard la totalité de

---

«el petiso», le collègue de *El mundo* qui reprend la note quand Arlt prend congé cf. « La vuelta al pago ». C'est encore Scalabrini Ortiz qui participe à la promotion de l'écrivain vedette orchestrée par le journal en faisant la critique de *300 millones* le 27 juin 1932.

<sup>1</sup>Avec *El hombre que está solo y espera* (1931) Scalabrini Ortiz explique la configuration matérielle de l'Argentine en ayant recours à une notion vitaliste qu'il désigne par l'expression «el espíritu de la tierra», un mode d'être national lié aux étendues (*llanuras*) de la pampa. Cet esprit s'incarne dans un archétype, «el hombre de la esquina de Esmeralda y Corrientes», solitaire, sentimental, conscient de sa fragilité. C'est cet esprit collectif que, selon Scalabrini Ortiz, Ortega y Gasset n'avait pas su saisir, aveuglé par son individualisme positiviste. Cette définition essentialiste de l'identité argentine est le premier pas de Scalabrini Ortiz vers un engagement nationaliste qui prend forme avec la fondation de FORJA.

<sup>2</sup>«Una panorámica permanentemente trazada con encarnizamiento, pero cuyas complicidades la condicionan a consignar apenas lo que cabe en un boceto que hay que rafear día a día apelando a un

l'espace urbain, saisissant en un mouvement unique la multiplicité du paysage portègne. La métaphore visuelle, photographique même, met en avant la dialectique multiplicité/unicité qui les sous-tend. Mais prenons la proposition de Viñas au pied de la lettre. Les *aguafuertes* sont en quelque sorte une transposition écrite du panorama, cet objet central de l'imagerie développée au dix-neuvième siècle, vaste tableau circulaire peint en trompe-l'œil au centre duquel on se tenait pour regarder l'ensemble<sup>1</sup>. L'aspect technique de cette comparaison met en avant la fonction centrale du regardant, qui réunit l'écrivain (Arlt) et le lisant (le lecteur de *El Mundo*). En effet Arlt est l'homme qui se tient dans la ville, devant le spectacle que lui offre la vie quotidienne (le panorama est un spectacle) et qui le restitue à son lecteur sous la forme d'une esquisse rapide (le rythme moderne est un temps pressant) *via* un autre support visuel et spectaculaire, le journal format tabloïd largement illustré adopté par *El Mundo*.

Ainsi, dans les *aguafuertes* se combinent deux dispositifs qui participent au recadrage visuel imposé aux champs de la communication et à la littérature, un recadrage opéré entre la fin du dix-neuvième et le début du vingtième siècle et dont la décennie qui nous occupe -les années 30- multiplie les effets par le caractère de masse que prend alors toute réalité -économique, politique, sociale ou culturelle. Les *aguafuertes* maximalisent le potentiel spectaculaire du texte de journal. Elles y inscrivent l'origine visuelle de l'écriture arltienne tout en paraissant dans un dispositif qui lui aussi tire sa force, son efficacité d'un modèle visuel. Avec la publication hebdomadaire d'une *aguafuerte* dans les pages de *El Mundo*, la boucle est bouclée, le cycle visuel se ferme, ou plutôt s'ouvre à la réception du lecteur-spectateur.

---

público urgido por esquemas análogos y por idénticas necesidades, gesticulaciones y travesías». Cf. David Viñas, «Las Aguafuertes como autobiografismo y colección», *op.cit.*

<sup>1</sup>Le dix-neuvième siècle a modifié radicalement la relation de l'image et de la littérature en inventant ou en mettant au point ou en industrialisant dans des proportions radicalement nouvelles une nouvelle imagerie -le terme se généralise au dix-neuvième siècle- faite de nouveaux objets et de nouvelles pratiques. Cette modification prend place entre les lanternes magiques et les panoramas de la fin du dix-huitième siècle et le cinéma à la fin du dix-neuvième siècle. Elle passe par la promotion de nouveaux objets (la photographie, la figurine-charge des caricaturistes, le timbre-poste, la caricature, la bande-dessinée, l'affiche commerciale, le livre illustré bon marché, la carte postale), de nouveaux lieux, (salons, musées, vitrines), de nouvelles techniques, de nouvelles combinaisons. Le panorama est un des acteurs essentiels de la nouvelle ville-image qui émerge à la faveur de ces transformations. Cf. Philippe Hamon, *Imageries, littérature et image au XIXème siècle*, Paris, José Corti, 2001.



L'autre métaphore employée à propos des *aguafuertes* est encore visuelle, c'est celle de la fresque ou de la frise (Retamoso<sup>1</sup>). Dans ce cas, le modèle semble être pictural et nous renvoie à une comparaison classique de la littérature et de la peinture. Les *aguafuertes* apparaissent alors comme les successeurs fidèles du *costumbrismo* dont l'équivalent pictural tout trouvé -la note *costumbrista* étant par nature pittoresque- est un petit tableau de genre. Mais la comparaison insiste elle aussi sur le caractère à la fois multiple (dans leur ensemble, les *aguafuertes* saisissent le foisonnement d'une réalité moderne complexe, de plus en plus hétérogène) et homogène (les panneaux de la frise forment un tout). Les *aguafuertes* se déroulent comme une frise ou comme une fresque en mouvement soit comme la bande cinématographique de la réalité portègne. Les *aguafuertes* inaugurent une écriture de la série en mouvement, à la fois répétition et modulation.

## 2. Montrer, se montrer. Nom propre et portraits photographiques

Les *aguafuertes* se définissent donc par la délimitation d'un territoire et par l'adoption d'un procédé d'écriture adossé à un modèle visuel (et non strictement pictural comme le suggère leur dénomination). Il est un troisième trait marquant de ces textes : la présence prononcée de leur auteur. C'est un sujet qui porte son regard sur le spectacle urbain et le lecteur n'a aucun doute à avoir sur la provenance de ces billets. Non seulement, la signature est là, bien visible, pour le renseigner mais en plus l'auteur avance, sans masque -ou en feignant de ne pas en avoir- sur le devant de sa petite scène. Les *aguafuertes* prolongent en ce sens la trame autobiographique des textes du début. La différence réside dans le fait près qu'ici c'est à visage découvert qu'Arlt avance, à peine protégé par un voile de fable beaucoup plus fin, mélangé à des principes d'écriture factuelle figurant sur le contrat de véracité qui lie le journaliste à son public.

C'est à travers une méditation amusée sur son patronyme qu'on verra comment les *aguafuertes* sont une scène d'exposition pour l'auteur, un lieu public où, à la vue de tous,

---

<sup>1</sup>«Dicha columna, cuyo título sufrió diversas modificaciones a lo largo del tiempo, consistía en un registro descarnado e irónico de una serie de tópicos, personajes, situaciones e historias que dibujan una suerte de friso donde pueden reconocerse múltiples aspectos de la cultura urbana de la época.» cf. Roberto Retamoso, «Roberto Arlt, un cronista infatigable de la ciudad», *op.cit.*

profitant de ce regard des lecteurs, que l'écrivain construit sa figure d'auteur. Le jeu auquel se livre Arlt en ironisant sur son nom propre révèle une identité protéiforme, comme si le nom était une superficie changeante dont on peut s'amuser à suivre les modifications. De ce jeu, on trouvera le pendant visuel dans une petite collection de portraits photographiques de l'écrivain.

Si au début Arlt avance discrètement derrière un «nous» très général et englobant ou encore derrière la neutralité de formules convenues –«de chroniqueur de cette note», le «je» apparaît rapidement<sup>1</sup>. Dès lors, Arlt n'hésite plus à employer la première personne, affirmant, semaine après semaine, sa figure de journaliste vedette. Nul doute qu'il répond ainsi aux attentes des lecteurs, avides de lire les réflexions et autres sautes d'humeur de l'écrivain vedette. C'est un des paradoxes de la culture de masse, ou peut-être sa source d'équilibre et sa force, de produire des subjectivités fortes (le star system). Arlt devient une sorte de héros, un Rocambole dont on attend les aventures et les réflexions, semaine après semaine dans chaque nouveau numéro. Le lecteur le retrouve dans la rue, dans les cafés, observant, écoutant, discutant, à son bureau, à la recherche de la matière nécessaire à la note ou en plein travail de rédaction de cette dernière.

Quelle plus belle occasion de se mettre en scène que celle que lui fournit un lecteur suspicieux se refusant à croire que le nom Arlt, ce coup de fouet phonétique, soit autre chose qu'un pseudonyme? Dans «Yo no soy culpable», Arlt répond à son lecteur et à la question identitaire par excellence : qu'y a-t-il dans un nom? Mais il y répond à sa manière avec un art consommé du détournement et de la dérive. Commençons d'abord par ce qu'il n'y a pas dans ce nom : le signe d'une appartenance à une prestigieuse lignée, à une tradition reconnue. Oui, cette voyelle et ces trois consonnes forment un nom mais ce dernier est plutôt une sorte d'empreinte digitale, la marque infamante – «sambenito» dit Arlt- d'une origine lointaine et étrangère :

Y ustedes comprenden que no es cosa agradable andar demostrándole a la gente que una vocal y tres consonantes pueden ser un apellido. Yo no tengo la culpa que un señor ancestral, nacido vaya a saber en qué remota aldea de Germania o Prusia, se llamara Arlt. No, yo no tengo la culpa.  
«Yo no soy culpable», *El Mundo*, 6 Mars 1929 (42-44)

---

<sup>1</sup>Sylvia Sáitta explique cette évolution qui mène Arlt à parler à la première personne du fait d'une certaine tension avec la rédaction. Cf. Sylvia Sáitta, «Roberto Arlt y las nuevas formas periodísticas», *Cuadernos Hispanoamericanos, Los Complementarios*, Madrid, 1993, n°11, p.59-69. Le «je» est en effet une façon de se protéger en prenant à témoin le public lecteur. La meilleure protection dans une culture du visible est l'exposition.

Mais c'est à la musicalité rustre et dissonante de son patronyme que l'écrivain doit que l'on se souvienne de lui :

Y mi apellido, una vez aprendido, tuvo la virtud de quedarse en la memoria de todos los que lo pronunciaron, porque no ocurría barbaridad en el grado que inmediatamente no dijera el maestro :

-Debe ser Arlt.

Como ven ustedes, le había gustado el apellido y su musicalidad.

«Yo no soy culpable», *El Mundo*, 6 Mars 1929 (42-44)

Arlt répond donc à la question en vidant le nom propre de sa substance. Il coupe court à la rêverie sémantique et évite ainsi de poser la question en termes d'intériorité. Le nom n'est pas un coffret précieux qui enserrerait des trésors généalogiques méconnus. Arlt est un nom, répond-il au lecteur pour qui un tel exotisme ne pouvait que dissimuler un pseudonyme. Arlt feint de s'offenser du malentendu mais il ne tarde pas, en réalité, à se saisir de l'aubaine. Faisons de ce nom un masque, un costume. Dans un article consacré à Arlt, Alan Pauls montre le parti que Arlt tire de ce nom étrange aux sonorités si peu mélodieuses :

En un nombre no hay, pues, nada. Pero un nombre puede serlo todo : una colección de identidades móviles y escurridizas, una coartada capaz de despistar los controles y las vigilancias, una extraordinaria potencia de disimulación, el maquillaje ladino de un comediante. Nadie como Arlt para impugnar el lloriqueo que lamenta la asociación de un nombre con una condena, o ese destino policíaco que le prescribe su inquietante sonoridad, tan eufónica para los oídos sensibles del nacionalismo. Arlt, en realidad, va en otro sentido. No persigue, del nombre, su íntimo contenido ; ni hurga en lo que se cobija en sus repliegues. Pura figura de superficie, como en el caso del seudónimo, el nombre también es, para Arlt, lo que está *al lado de*, es una pieza que está en relación de contigüidad con otra cosa, que no es otro nombre : «¿No es un apellido digno de figurar en chapita de bronce en una locomotora, o en una de esas máquinas raras, que ostentan el agregado de 'Máquina polifacética de Arlt?». Llevado por la vía de una digresión onomástica, Arlt hace de su propio nombre el componente de una máquina más vasta ; el nombre Arlt no es sino una función de ese nombre mayor con el que designa la representación de toda su literatura<sup>1</sup>.

En prenant la défense de son patronyme, Arlt détourne les principes qui sont communément attachés à la démarche. L'identité est pulvérisée, évidée par l'opération censée la renforcer. Le nom est une superficie miroitante, la fine pellicule d'un emboîtement vertigineux de masques. 'Arlt' est ce qu'on expose, ce qu'on surexpose dans une économie culturelle du visible, quitte à ce que la lumière émise par l'objet aveugle. Dans ce petit texte, Arlt montre la place et le contenu de son nom : coquille vide, pur

---

<sup>1</sup>Alan Pauls, «Arlt : la máquina literaria», *Yrigoyen entre Borges y Arlt (1916-1930)*, *Historia social de la literatura argentina*, vol.7, Buenos Aires, Contrapunto, 1989, p.307-320.

contenant, étiquette d'une entreprise lancée depuis bien longtemps, la machine-Arlt, la littérature. L'écrivain s'empare de ce signe plein qu'est le nom propre -propriété morale, creuset de l'identité, emblème intellectuel- dans le champ littéraire. Il le dépouille pour en faire une simple fonction. Dès lors, il peut répéter à l'envi ce mot -ce qu'il fait dans l'*aguafuerte* en question- et dissenter à sa guise sur ce signifiant aux sonorités abruptes. Le nom est l'occasion d'une provocation assumée.

Léger comme un voile, comme une superficie sans profondeur, Arlt peut en toute liberté s'en prendre aux patriarches de la littérature. Les *aguafuertes* sont aussi un espace de critique littéraire, tantôt une tribune, tantôt un salon, tantôt un café. L'envers de l'autoportrait imaginaire est composé de figures connues au milieu desquelles trône *el poeta nacional*, cible privilégiée de l'écrivain. On a déjà eu l'occasion de constater, dans *El juguete rabioso*, que Arlt entretient avec Lugones un rapport ambigu mais dans les *aguafuertes*, *el poeta nacional* apparaît clairement comme l'anti-modèle<sup>1</sup>. Rojas, Larreta, Capdevila, Gálvez et Wast lui tiennent compagnie dans le purgatoire ou bien ils sont, au mieux, des articles de musée au sujet desquels on sourit doucement<sup>2</sup>.

L'opposition d'Arlt aux figures de la tradition s'illustre dans les photographies connues de l'écrivain, pratique essentielle de la constitution de la figure publique de l'auteur. C'est là le deuxième point de notre analyse. Un certain usage de la photographie différencie en effet Arlt de la génération antérieure d'écrivains, usage qui prolonge directement les frontières qu'il trace dans ses *aguafuertes* et le rapport qu'il entretient avec son nom. Viñas compare les portraits des écrivains du Centenaire et ceux d'Arlt :

Guerreros, gobernadores, héroes, hieratismos y conquistadores pueblan sus escenografías. Más, las definen. Incluso, habría que repasar sus fotografías (para no abundar en el colonialismo que paradigmáticamente impregna a las casas-museo de Larreta y de Rojas) : todas son poses definitivas, 'ensayos broncíneos' gratificados que se corroboran y corroboran- escenarios 'prestigiosos', tumbas y próceres. Ninguno de ellos se fotografió jamás en mangas de camisa o tolerando alguna instantánea que los tomara por sorpresa y con algo que pudiera ser peligrosamente espontáneo ; preferían la pedana, el perfil metálico, la epicidad, el sobrevuelo o la gran biblioteca. Arlt -y tengo sus fotos delante-, optaba por rodearse de plazas, bambalinas, melancólicos disfraces o interrupciones. Y su única pose lograda -y paradójicamente perpleja- es la de su pasaporte. Si la identidad para los escritores de los Centenarios era un dato como corroboración acogedora de herencias y convicciones, para Arlt, además de perplejidad o desdén, presuponía un drama, una exigencia cotidiana y una producción.

<sup>1</sup>Arlt partage avec l'avant-garde ce rejet (cette aversion) de la figure nationale de Lugones. L'ambiguïté des premières positions d'Arlt dans les textes du début montrent qu'est là à l'œuvre une dialectique beaucoup plus complexe, de reconnaissance détournée, que la simple rupture parricide prêtée aux avant-gardes.

<sup>2</sup>«Sociedad literaria, artículo de museo», (393-396).

A travers ces deux usages opposés de la photographie, ce sont deux figures d'auteurs bien distinctes qui se construisent. La photographie est monument chez les écrivains du Centenaire. A la manière de la peinture dont elle mime la scénographie, elle immortalise ceux qu'elle saisit en préparant leur projection dans l'avenir : éternels, comme les immortels de toutes les Académies, ils règneront sur le domaine sacré des Lettres. La photographie est alors une variante technique de la statuaire, du portrait d'écrivain en héros épique, du bronze, bref, de tous ces supports permettant de pérenniser -de diviniser- des figures destinées à montrer le chemin aux générations futures. La photographie d'écrivain est alors une variante de la photographie d'homme d'Etat, l'écrivain rejoignant, s'il n'y figure pas déjà, le panthéon des pères (*próceres*) de la patrie.

Il est certain que face aux posés cartonnées des écrivains du Centenaire, Arlt semble particulièrement à l'aise devant l'appareil. Ce n'est pas d'une seule photographie, officielle, dont on dispose mais d'une petite collection, preuve -ne serait-ce que par le nombre de photographies qui y figurent- que l'écrivain était familier de la chose. Arrêtons-nous quelques instants sur deux d'entre elles. Sur la première, Arlt est au *Teatro del Pueblo*, assis sur une chaise, les jambes croisées, les yeux tournés vers le haut (fig. 1). Regarde-t-il quelqu'un qui se tient en dehors du cadre, échappant à la prise de vue et le laissant dans cette pose paradoxale, où sa fixité semble animée par un mouvement trépidant? Surveille-t-il l'installation du décor, dirige-t-il le jeu des acteurs, depuis cette petite chaise, dans une position manifestement peu confortable? Quel que soit ce qui semble l'interpeler, Arlt ne regarde pas l'appareil, il ne nous regarde pas. Occupé par son travail de metteur en scène, pris dans le mouvement de l'activité qui l'entoure, Arlt se laisse prendre en photo au naturel, sur le vif. Du naturel, du vrai? Rien de moins sûr. Ce naturel est, on peut aisément l'imaginer, un effet recherché. Arlt joue l'instantané contre le daguerréotype, la fonction (metteur en scène en plein travail) contre la nature (grand écrivain).

Autre lieu, autre pose. Arlt dans une rue d'Espagne, en pardessus, coiffé d'un feutre, un journal sous le bras (fig. 2). Campé sur ses deux jambes, bien en face de l'objectif, les mains dans les poches, Arlt regarde droit devant lui, un léger sourire esquissé sur les lèvres. A ses côtés, un homme regarde lui aussi en direction du photographe. Arlt pose dans la rue en correspondant de *El Mundo*. Cette fois l'impression de saisie sur le vif est

atténuée par la pose d'Arlt, son regard pointé en direction du photographe, ses jambes légèrement écartées, son corps solidement planté dans le sol. Mais ce sont d'autres signes qui dénotent la vitesse, le 'naturel' et métonymiquement s'attachent à la figure d'Arlt : la rue et ses passants, la chaussée et ses voitures, le journal plié sous le bras. Par un glissement métonymique, l'impression de vie, d'activité, de 'modernité' est maintenue malgré la pose évidente des deux sujets. On pourrait presque croire qu'un passant en a arrêté deux autres, le temps -éclair- d'une photographie.

Les photographies d'Arlt ne sont pas moins pensées que celle des écrivains du Centenaire. Les codes ont tout simplement changé. La photographie a développé ses propres codes, en se détachant peu à peu du modèle pictural. Ce que suggèrent les différentes photographies d'Arlt, c'est qu'il était bien conscient de ces codes au point de les maîtriser tout à fait. Les portraits les plus connus d'Arlt montrent un écrivain en situation, descendu dans la rue, dans l'arène de la politique et du théâtre. La photographie met en scène la face publique d'Arlt, elle donne une réalité à cette reconnaissance attendue. «Être à travers l'écriture» -«Ser a través de un crimen»<sup>1</sup>- certes mais aussi être à travers la photographie. Dans ces photographies se joue la même dialectique de rupture (parricide) et de reconnaissance à l'œuvre dans les textes du début. Néanmoins, l'opposition que Viñas trace entre les deux usages de la photographie appelle peut-être une nuance. Certes Arlt se montre en situation, il ne fuit pas l'instantané, mais il reprend à sa façon, en la rejouant, la tradition du portrait de l'écrivain. Dans les mises en scène de ses photographies, on lit sa propre lecture d'une tradition iconographique (la photographie d'écrivain) bien établie.

L'usage arltien de la photographie révèle une certaine transformation de l'espace social. Non seulement la scène et même la scénographie des prises de vue changent mais tout un chacun peut prendre des photographies, il suffit de porter sur soi un appareil photographique. L'homme qui réduit la coupure sémiotique réduit aussi la coupure sociologique, indispensable au pouvoir symbolique du médiateur traditionnel (les photographes de studio, sortes de Daguerre de la photographie). Milieu, médium et médiateur connaissent un égal nivellement, qui a pour effet de condenser ce qui était autrefois articulé, et ceci sur le modèle de l'image elle-même, puisque ce signe continu

---

<sup>1</sup>Titre d'un célèbre chapitre de *Los siete locos*.

symbolise à lui seul la perte des distinctions et des hiérarchies. Arlt joue de cette coupure sociale qui le rend plus proche de ses lecteurs et sert l'image d'écrivain-journaliste engagé mais, dans le même temps, ses portraits construisent l'image d'un écrivain tout court.

Ultime remarque sous forme d'hypothèse sur les portraits photographiques d'Arlt. On peut se demander si cette aisance d'Arlt devant l'appareil n'affecte pas sa conception du personnage. L'homme des années trente est un homme photographique, un Barsut, si l'on veut. Dans la facilité qu'a Arlt à se faire photographier, il y a un peu du cousin d'ErDOSain, de celui qui ne rêve que de la gloire sur grand écran. Barsut est la manifestation la plus évidente du sujet transformiste, *performer* qui savourerait le fait de n'être qu'apparence, pur reflet offert aux désirs des spectateurs. Mais sans aller chercher des parallèles avec les personnages romanesques, on peut considérer les photographies d'Arlt comme un pendant visuel, une sorte de correspondant en images des types qu'il construit dans les *aguafuertes*. Ces types sont, plus que des personnages au sens littéraire du terme -c'est-à-dire des individus singuliers dotés d'une psychologie et d'une intériorité qui les distinguent dans la mesure où elles leur confèrent une identité personnelle- des sortes d'icônes, ou d'authentiques diagrammes de types sociaux que l'on reconnaît grâce à leurs attributs génériques : le célibataire, l'amoureux, le voyeur, celui qui a toujours raison. Aussi se présentent-ils toujours comme des cas, comme des manifestations singulières de ce que l'on pourrait considérer comme leur être générique.

Arlt, quant à lui, est, sur ses portraits, un cas du genre 'journaliste correspondant' que l'on identifie avec son journal sous le bras dans la rue d'une ville étrangère ou encore un cas du genre 'dramaturge' assis dans les coulisses d'un théâtre. Mais laissons cette question du personnage pour le moment, elle reviendra lorsque nous aborderons la question du sujet dans les romans et nouvelles arltiennes.

Les *aguafuertes* actualisent un rapport au temps fondé sur l'instantanéité et la simultanéité- l'écrivain écrit sur les lieux qu'il décrit, ou du moins cherche-t-il à en donner l'impression, il écrit tandis que 'cela arrive'. Ce rapport au temps est propre à ce qui était alors perçu par ses contemporains comme la modernité et dont la photographie est un mode paradigmatique d'expression.

C'est la raison pour laquelle nous avons rapproché les portraits connus d'Arlt de ses *aguafuertes*. Ils en sont un pendant visuel : même manifestation caméléonique du «je» de

l'écrivain, même rapport au temps, même relation établie avec leurs destinataires. En effet, dans les deux cas, c'est sur le sentiment d'immédiateté et de proximité qu'Arlt joue. «Je suis dans la rue, au travail, vous pouvez m'aborder, me voir, me parler ou m'écrire», nous dit-il. Nombre d'*aguafuertes* débutent par le récit d'une rencontre faite par Arlt, par la transcription d'une conversation entendue dans un café dont il ne se ferait que le rapporteur, ou encore par l'enregistrement des remarques qu'on lui aurait faites de vive voix ou par l'intermédiaire du courrier des lecteurs. C'est là un des grands ressorts de l'écriture des *aguafuertes* : répondre aux remarques, interpellations, conseils et requêtes des lecteurs. On a déjà vu comment Arlt donnait des conseils à un lecteur soucieux de défendre les textes qu'il lit avec plaisir et intérêt chaque semaine<sup>1</sup>.

Les *aguafuertes* intègrent en effet la représentation de leurs lecteurs, exhibant les différentes façons dont chacun occupe l'instance de réception. Cela permet de rendre vraisemblable leur représentation mais indépendamment du degré de correspondance que ces images conservent avec les lecteurs empiriques, leur prise en compte par les *aguafuertes* montre la valeur et la signification qu'ils ont pour l'auteur. Ils sont l'autre nécessaire de l'écriture des *aguafuertes*. Si Arlt écrit comme le conteur de Walter Benjamin<sup>2</sup>, rétablissant une immédiateté, une proximité interrompue par la modernité, s'il se fait le relais du vu et du senti, en somme de l'expérience dont on sait qu'elle est condamnée par cette même modernité, il lui faut écrire pour quelqu'un. Transitive, l'écriture des *aguafuertes* est aussi une écriture intersubjective.

Les *aguafuertes* vont jouer un rôle déterminant dans l'œuvre et le parcours d'Arlt. Elles sont une étape déterminante dans l'écriture arltienne. En effet, dans les *aguafuertes*, Arlt trouve un lieu d'énonciation qui parachève la constitution de son moi public -ce masque qui tient de la superficie photographique où l'impression de vérité se perd dans les jeux de construction. Arlt expose son travail, aussi ses textes sont-ils une scène pour le spectacle de l'écriture de celui dont l'histoire, comme celle du boxeur auquel il aime à se comparer (le style, rappelons-le, chez Arlt, un «cross a la mandíbula»), se construit sous les yeux du spectateur<sup>3</sup>. Arlt trouve aussi dans ces textes un mode singulier d'échange avec son

---

<sup>1</sup>Cf. «El derecho de alacranean», *El Mundo*, 10 décembre 1929 (376-379).

<sup>2</sup>Le parallèle avec la figure du conteur chez Benjamin est proposé par Adriana Rodriguez Pérsico et Sylvia Saïtta.

<sup>3</sup>Roland Barthes, *Mythologies*, Paris, Seuil, 1957, p.14.



lectorat, l'autre présent dans les textes. C'est sans doute la raison pour laquelle il maintient avec les objets qu'il décrit une relation ambiguë entre distance et participation, entre ironie et tendresse. Tout est affaire de point de vue, il faut savoir placer son regard, le situer dans l'espace pour pouvoir tantôt embrasser un panorama, tantôt cerner des détails. «Balconeando», «orejeando»<sup>1</sup>, Arlt tâtonne pour situer son regard avant d'écrire.

### 3. Face à l'événement politique. Textes et images

Cette nécessité de poser son regard, de se situer dans l'espace pour écrire s'impose tout particulièrement à Arlt quand il s'agit pour lui de rendre compte du coup d'état du général Uriburu, le 6 septembre 1930. Le jour même du déclenchement des événements, et pendant quatre jours durant, Arlt arpente les rues de Buenos Aires, écoute, observe, s'interroge et réunit le produit de ces flâneries un peu particulières dans une série d'*aguafuertes* publiées du 7 au 11 septembre<sup>2</sup>. Le coup d'état est présenté comme un grand carnaval où les principaux acteurs sont les gens de la rue, de simples badauds qui ne savent pas comment réagir, hésitant entre l'euphorie et la consternation. La vision d'Arlt est corrosive, le coup d'état est peu à peu perçu comme un simulacre de révolution dont l'écrivain choisit de s'amuser. Arlt propose une mise en scène des faits qui au lieu d'en supposer le sens, en révèle le complet non-sens. De ces journées, Arlt conserve deux photographies. Tandis qu'elles seraient censées attester d'une réalité concrète des faits permettant d'en définir le sens, les photographies ne feront qu'accroître chez qui les observe attentivement l'impression que le coup d'état n'est qu'apparence, farce et simulacre. Ainsi, nous verrons comment, dans ces textes, Arlt livre sa vision de ce chapitre de l'histoire argentine, questionnant sa teneur, sa portée et sa nature même d'événement. C'est un autre fait, l'exécution de l'anarchiste Di Giovanni, au sujet de laquelle Arlt écrit une *aguafuerte* restée célèbre, qui pourra, au contraire du coup d'état, être

---

<sup>1</sup>«Balconeando la revolución», 8 septembre 1930, (468-471) et «Orejeando la revolución», 9 septembre 1930, (471-474).

<sup>2</sup>Arlt écrit cinq *aguafuertes* au sujet des événements : «¿Donde quemaban las papas !», le 7 septembre 1930, (465-468); «Balconeando la revolución», le 8, (368-371); «Orejeando la revolución», le 9, (371-374); «Prolegómenos revolucionarios», le 10, (474-477); «Los que yugaron durante la Revolución», le 11, (477-479).

perçu comme un événement et laissera entrevoir la possibilité d'un sens politique et éthique.

Arlt sort de sa rédaction et reprend ses déambulations, cette fois sur un mode un peu plus nerveux, se déplaçant d'un quartier à l'autre pour saisir les réactions des habitants eux aussi descendus dans la rue pour assister au passage des colonnes militaires. Arlt rapporte avec une légèreté et une ironie déconcertantes les événements. C'est un spectacle, une promenade étrange durant laquelle il côtoie la foule mais aussi les militaires et qui se résout en une «révolution sans révolution» ressemblant davantage à un carnaval qu'à un véritable coup d'état. Finalement, semble-t-il nous dire, j'agis comme je le fais toujours pour écrire une *aguafuerte* : me promener dans la rue et observer. Il n'y a pas de rupture franche avec le quotidien qui consacrerait ces journées comme différentes, significatives, susceptibles de fournir la matière et la forme d'un événement. Certes 'il se passe quelque chose' mais on ne sait pas bien quoi et on ne s'interroge pas sur la signification de tout cela. On regarde.

Arlt est dans la foule, il s'immerge et, comme les photographes, il multiplie les points de vue pour enrichir ses prises. Le voilà tantôt dans la rue, au milieu de l'agitation, sous les balles tirées d'on ne sait où, tantôt au balcon, d'où il contemple le défilé. On remarquera qu'avec les jours, Arlt s'éloigne, quittant l'arène pour les balcons. Dans le premier texte de la série intitulé «¡Donde quemaban las papas!», Arlt est dans la rue, sous la confusion des balles, dans une situation de chaos où tout est présenté de façon à ce que l'on comprenne que justement on ne peut rien comprendre : «no se sabe», lâche Arlt à chaque instant, tentant d'identifier, absurdement, le son des mitraillettes qu'il n'a jamais entendues et qu'il ne peut qu'imaginer en le comparant à celui des canons de *A l'Ouest rien de nouveau*, récent best-seller allemand (1928).

«C'est une fête», un «carnaval» qu'Arlt décrit en multipliant les points de vue, comme un reporter caméra au poing. Les plans cinématographiques sont fragmentés, au gré de ses déambulations, car depuis le début de la matinée, Arlt parcourt les rues («Desde temprano anduve recorriendo la ciudad»), se remplissant les yeux de ce spectacle étrange entre la panique, l'allégresse et la sensation de vide, regardant cette matière idéale pour un film :

Y yo, que también estuve en el tiroteo, juro que he visto caras de julepe y expresiones de terror que hubieran interesado fotogénicamente al más ciego director de escena.

«Balconeando la revolución», *El Mundo*, 8 septembre 1930 (468-471)

Arlt ne livre pas de vision panoramique qui donnerait une explication de l'événement, ou au moins une vision d'ensemble, mais une série de plans fragmentés. Là, ce sont des jeunes femmes couvrant de fleurs les militaires, des tirs sporadiques («Flores y balazos»), ici, un cheval gisant dans son sang et, à tout moment, de la fumée et des gens courant dans tous les sens. Et quand on veut profiter au mieux du spectacle, on monte sur les toits ou bien on s'installe au balcon, comme au théâtre. Arlt ironise ainsi sur le voyeurisme quelque peu morbide des portègues, leur détachement, cette attitude blasée de ceux que plus rien n'étonne et qui viennent, en famille, comme pour la promenade du dimanche, «regarder la révolution», dans l'espoir d'égayer quelque peu le quotidien:

La población había subido a las azoteas; los aeroplanos describían círculos sobre la ciudad y numerosas personas se dirigían al centro 'para mirar la revolución'. Y es que, si algo puede afirmarse de la población porteña, es lo siguiente:

Somos o constituimos el pueblo más balconeador del planeta. Sin grupo. No nos afligimos por nada. No nos impresiona nada. Y si no, tres horas después de un recio tiroteo, basta recordar el sábado a la noche la Avenida de Mayo. Familias con las pebetas tomadas de las manos caminaban despaciosamente, observando las escasas ruinas producidas por el movimiento. Señoritas en compañía de sus novios, miraban la hoguera que había frente al Molino hecha mercadería del café. [...] Lo único que faltaba eran serpentinas. En serio. Serpentinadas y caretas. Y el orgullo con que la gente miraba a sus prójimos parecía decir: -Bueno: ahora nosotros también tenemos nuestra revolución.

«Balconeando la revolución», *El Mundo*, 8 septembre 1930 (468-471)

Au cours de cet événement (ou plutôt de ce non événement, c'est là toute la question, ce n'est pas un événement politique mais une grande farce : «En fin, aquello era un paseo, una revolución sin ser una revolución»<sup>1</sup>) l'important, on l'aura compris, est de voir, de saisir le caractère photogénique, spectaculaire de ce qui se passe, au point que le récit de l'écrivain semble s'intercaler entre les flashes des photos. D'ailleurs, un peu plus tard, à l'occasion d'une sorte de bilan sur ces journées improbables, Arlt rend hommage aux héros de ces journées, les photographes qui, comme le rappelle Arlt quelques jours après les faits, sont les seuls à avoir travaillé pendant cet intermède festif<sup>2</sup>, cette parenthèse 'révolutionnaire' durant laquelle les canons se sont mélangés aux fleurs jetées des balcons et dont le principal mérite est d'avoir interrompu la monotonie de la vie quotidienne.

<sup>1</sup>«Balconeando la revolución», *El Mundo*, 8 septembre 1930 (468-471).

<sup>2</sup>«Los que yugaron durante la revolución», *El Mundo*, 11 septembre 1930 (477-479).

En effet, quelques mois auparavant, Arlt poussait un long soupir d'ennui en concluant un article sur la vie politique argentine<sup>1</sup>. Remarquons que c'est une même logique causale qui domine l'action de certaines pièces arltiennes : ce même ennui encouragera les personnages des pièces arltiennes à organiser des spectacles qui seront parfois de sanglantes et cruelles farces. L'événement militaire et politique est clairement perçu comme une fête, un spectacle, une fiction. Arlt l'observe en spectateur et peut-être, déjà, avec la sensibilité du dramaturge et du metteur en scène (que l'on pense aux farces arltiennes sur le pouvoir, *Saverio el cruel*, *La fiesta del hierro* où, dans les deux cas, une fête qui se termine tragiquement est organisée par des personnages qui s'ennuient).

Comme les personnages de ses futures pièces, Arlt lui-même semble jouer à se faire peur, il se précipite dans la rue pour participer à cette fête étrange où tout a un air de simulacre. Il faut 'en être', nous dit Arlt, cela donne à la vie -la triste et morne existence quotidienne- un vernis romanesque :

Hemos seguido caminando con aire de conspiradores. Sabemos perfectamente que no nos va a ocurrir ni miedo, pero es agradable hacerse la ilusión de que pueden encarcelarlo a uno. Es agradable y anecdótico. Le presta a la vida cierta impresión novelesca.  
«Orejeando la revolución», *El Mundo*, 9 septembre 1930 (371-374)

Ainsi pendant ces quelques jours incertains, parenthèse farcesque aux conséquences 'infâmes', Arlt contemple le spectacle du coup d'état militaire. Les deux photographies prises pendant ces journées procèdent du même regard, l'une est prise depuis un toit ou un balcon, l'autre dans la rue, comme si le(s) photographe(s) avai(en)t occupé les mêmes postes (dans la foule, depuis les balcons) pour faire les prises de vue<sup>2</sup>. Le parallèle entre les textes et les photographies est assez saisissant.

La première de ces photographies est une vue du ciel portègne, balayé par trois avions militaires, parfait écho à notre avant-dernière citation (fig. 3). De grandes mèches nuageuses éclairent le ciel dont on ne saurait pas très bien dire s'il entre dans la nuit ou s'il en sort. Les trois avions, sortes d'oiseaux mécaniques, sont si proches qu'ils pourraient

---

<sup>1</sup>«La sonrisa del político», *El Mundo*, 20 juin 1930 (462-464).

<sup>2</sup>Il s'agit de deux photographies présentes dans le fond Arlt de la bibliothèque de L'institut ibéro-américain de Berlin. Au dos de chacune, on peut lire une brève légende indiquant que les photographies ont été prises pendant le coup d'état militaire de septembre 1930. Nul part il n'est dit qui a pris ces photographies. Bien que rien n'assure qu'Arlt en soit l'auteur, il nous a semblé intéressant de les rapprocher des textes avec lesquelles elles partagent un certain regard.

s'embrocher sur les clochers aux pointes aiguës ou finir leur course contre un des dômes, ou encore s'écraser sur la tour métallique du fond. Cette beauté étrange des photographies, ce ballet hypnotique d'avions-oiseaux sur les toits de la ville, en suspens dans cette nuit traversée de lueurs, voilà ce qui accroche notre regard.

La photographie ne nous apprend pas grand-chose sur le coup d'état, ou plus exactement l'intérêt historique qu'elle peut éveiller est vite chassé par autre chose. C'est la composition étrange, le détail (les pointes des bâtiments) qui nous interpelle, nous sujets, et nous «point». Empruntant les termes forgés par Barthes, on pourrait dire que, pour nous qui regardons cette photographie, le *studium* est vite dérangé par le *punctum*, la piqûre, «la marque faite par un instrument pointu» qui dans notre photographie sont, curieusement, de vraies pointes<sup>1</sup>. Ce sont, en effet, tout particulièrement, ces pointes aux virtualités dangereuses qui ici nous attirent et nous «poignent», menaçantes, comme si en elles se concentrait la menace de ces avions planant sur la ville, vautours prêts à précipiter le cours de l'histoire argentine dans une sombre décade.

Sur la deuxième, des militaires vus de dos sont juchés sur un engin étrange à mi-chemin entre la voiture de ville et le char d'assaut et font un salut militaire (fig. 4). Au fond, un bâtiment (le Congrès, la Casa Rosada?) est illuminé comme pour un jour de fête. Autour de l'engin, des badauds regardent dans différentes directions : certains sont de dos comme les militaires, sans doute en train de regarder la même chose, sans que l'on sache exactement quoi (le général Uriburu faisant sa première apparition?), d'autres sont tournés vers le photographe. On imagine Arlt dans la foule. La scène est assez incompréhensible, dérogeant aux règles basiques de la photographie de reportage : le sujet principal de l'événement -le chef du coup d'état, le général Uriburu- celui à qui, suppose-t-on, est dirigé le salut militaire ainsi que tous les regards, est absent de la photographie, hors champ. A la place ce sont les dos des militaires que nous voyons.

---

<sup>1</sup>Dans *La chambre claire*, Barthes distingue, en effet, dans toute approche de l'image photographique deux moments qu'il appelle, en latin, le *studium* et le *punctum*. Le *studium* suscite un intérêt vague d'ordre culturel qui permet d'en savoir sur le photographe et sur ses visées. Le *punctum*, écrit Barthes, dérange le *studium*, car c'est une «blessure», une «piqûre», «une marque faite par un instrument pointu» dont le nom latin garde toute l'intensité. «Le *punctum* d'une photo c'est ce hasard en elle qui me point (mais aussi me meurtrit, me poigne)». (p. 49.) C'est un détail «qui m'attire ou me blesse» (p. 69) et qui emporte toute la lecture de l'œuvre car il a un grand pouvoir d'expansion. Le *punctum* est toujours subjectif. La force du livre de Barthes est de pousser l'analyse dans ces zones obscures de l'affect qui arrêtent la nomination, et de donner néanmoins à ces espaces-limites une parole. Cf. *La chambre claire, note sur la photographie*, Paris, Gallimard/Seuil, 1980.

La lecture du coup d'état est ironique voire burlesque : non-événement, farce absurde, vide (il n'y a rien à voir sauf des postérieurs en uniforme). Le photographe souligne son geste, c'est lui qui se met en scène (comme Arlt dans ses textes), regardant les spectateurs, s'excluant du public formé par ces derniers. Les deux hommes (un sur chaque côté de la photographie) qui regardent le photographe sont le *punctum* de cette photographie : ils nous interpellent, détournent leurs yeux de ce que les autres regardent en chœur et soulignent la position du photographe, à côté du non-événement politique, pointant son absurdité.

Ces textes et photographies se rejoignent donc dans un même regard, tant dans les différents points de vues adoptés pour saisir les faits que dans l'analyse résultant de cette prise de vue. Si d'ordinaire les textes et photographies journalistiques doivent obéir à un impératif d'objectivité et servir de garant de vérité factuelle en restituant la cohérence d'un événement, ceux que nous venons d'analyser rentreront difficilement dans cette catégorie. En effet, dans les deux cas une subjectivité s'affirme qui, en créant cette atmosphère étrange et absurde, suggère le caractère de simulacre de l'événement auquel elle s'intéresse. L'écriture et la photographie sont ici des gestes similaires qui, loin de rendre vraisemblable et intelligible le flux des événements, redoublent tantôt avec un plaisir cynique, tantôt avec un sentiment d'étrangeté le chaos politique de ces improbables journées de l'histoire argentine. Arlt révèle la face cachée, solitaire, de la fête. Après l'agitation, les rues vides brillent d'une lumière étrange. Le destin collectif semble symbolisé par cette rue nocturne et solitaire, abandonnée par des habitants indifférents. Arlt, à sa façon, ironique et mélancolique, laisse entrevoir le peu d'espoir qu'il a en l'avenir collectif :

Las calles están desiertas. Se tiene una impresión extraña, y digo que tengo una impresión extraña porque cuando salí eran las nueve y media y en las vías se observaba esa lustruosa soledad que pulimenta el julepe, las fachadas iluminadas al soslayo por los faroles y las puertas bien cerradas, como diciendo : -Y ahora, que se hunda el planeta.

«Orejeando la revolución», *El Mundo*, 9 septembre 1930 (371-374)

L'événement, absent des journées farcesques de septembre surgit au contraire avec la mort de Di Giovanni, l'anarchiste fusillé par les militaires et dont Arlt relate la mise à mort avec une économie stylistique remarquable, conférant à la scène une intensité dramatique d'où sourd une puissante émotion. Il s'agit d'une *aguafuerte* célèbre, datée du 2

février 1931 et sobrement intitulée «He visto morir». La perception des deux faits politiques -le coup d'état et l'exécution de l'anarchiste- s'opposent en tout point. Tandis qu'il multipliait les épisodes, variait les points de vue, les lieux et les personnages, donnant au coup d'état l'apparence d'une course folle et délurée, d'une vaste comédie absurde aux multiples agitations insensées après laquelle on courait sans bien savoir ce que l'on y cherchait, Arlt condense ici la scène en un huis clos dramatique. Il assiste, en compagnie d'autres journalistes à l'exécution d'un homme exemplaire. Mais Di Giovanni n'apparaît pas comme un héros épique, il trébuche puis se relève, se tient devant le peloton et pousse un dernier cri -profession de foi, pari : «Vive l'anarchie!». Ici, contrairement à la révolution qui n'offrait qu'un simulacre de changement et de nouveauté, c'est l'ordinaire qui prend une dimension inédite, violente dans son irruption imprévisible.

Arlt est en retrait : le style télégraphique, condensé à l'extrême se contente de relever la succession des mouvements effectués par les personnages du drame en trois actes («La letanía», «Haba el reo», «Muerto») :

Las 5 menos 3 minutos. Rostros afanosos tras de las rejas. Cinco menos 2. Rechina el cerrojo y la puerta de hierro se abre. Hombres que se precipitan como si corrieran a tomar el tranvía. Sombras que dan grandes saltos por los corredores iluminados. Ruidos de culatas. Más sombras que galopan. Todos vamos en busca de Severino Di Giovanni para verlo morir.  
«He visto morir», *El Mundo*, 2 février 1931 (523-526)

Des spectateurs fantômes aux ombres galopantes courent après la lumière de l'événement qui devient révélation paradoxale, épiphanie funèbre :

Resplandor subitáneo. Un cuerpo recio se ha convertido en una doblada lámina de papel. Las balas rompen la soga. El cuerpo cae de cabeza y queda en el pasto verde con las manos tocando las rodillas.  
Fogonazo del tiro de gracia.  
«He visto morir», *El Mundo*, 2 février 1931 (523-526)

La mort de Di Giovanni devient un événement sous le regard d'Arlt. Arlt est un témoin oculaire, il «a vu mourir», il a vu l'acte en soi, non pas la mort de Giovanni, non pas la mort mais 'mourir'. Arlt semble décrire l'événement pur, bouleversé, étonné par le surgissement de l'inédit qui est aussi surgissement d'une vérité. Hasardeux par nature, l'événement ne saurait être prédit hors d'une situation singulière, ni même déduit de cette situation, sans une opération imprévisible du hasard. Cet événement se caractérise par

l'imprédictibilité de ce qui aurait pu aussi bien ne point advenir. C'est ce qui, selon Alain Badiou, lui confère une aura de «grâce laïcisée»<sup>1</sup>, cette épiphanie profane, lumière paradoxale- «éclat soudain», «éclair du coup de grâce» dit Arlt- qui saisit les témoins de la mort de l'anarchiste, entre le rire et l'effroi.

L'événement ne se survit, après coup, que par la nomination souveraine de son existence et par la fidélité à la vérité qui s'y fait jour. L'*aguafuerte* qu'Arlt écrit en rentrant de l'exécution est l'acte de nomination qui constitue l'événement, en en restituant la vérité. Vérité proférée dans le cri solitaire de Di Giovanni. Consécutive à «ce qui arrive», la vérité, «de pure conviction», «entièrement subjective», est «pure fidélité à l'ouverture de l'événement»<sup>2</sup>. Hors de l'événement, il n'y a plus alors que les affaires courantes et le jeu ordinaire des opinions. Le cri de Di Giovanni, rapporté par Arlt, peut se lire comme une «expérience événementielle de la foi» et se présente comme l'interpellation d'une «vocation militante»<sup>3</sup>, comme la forme emblématique du pur événement producteur de vérité. Ce qui est troublant dans la scène rapportée par Arlt et qui parcourt tout le texte, c'est l'émergence d'un sujet et conséquemment d'une vérité. Or «le sujet est rare», dit Badiou. Rare comme la vérité et comme l'événement. Intermittent comme la politique dont la manifestation n'admet qu'un «sujet à éclipses»<sup>4</sup>. Ce sujet évanouissant est pourtant ce par quoi une vérité devient effective : je lutte, donc je suis ; je suis parce que je lutte. La vérité est ainsi définie comme un procès de subjectivation.

Ainsi, l'*aguafuerte* consacrée à Don Giovanni est exemplaire, tout comme son sujet. Elle dit l'exception qu'est l'événement : l'événement est bien de ce monde même s'il en marque l'excès ou s'en excepte. Elle souligne le geste politique de l'anarchiste en l'isolant du flux de l'ordinaire dans lequel, au contraire, se maintenaient les journées de septembre. Cette différence se traduit dans le regard d'Arlt : metteur en scène dans un cas, il choisit ses points de vue, fragmentant ses cadres pour suggérer l'incohérence de ce 'qu'il se passe' dans ce qui n'est qu'un simulacre de révolution ; devant Di Giovanni, il est le spectateur bouleversé, le témoin d'un drame politique dont il contemple l'épiphanie paradoxale, la grâce fragile. On serait tenté de dire qu'Arlt contemple alors une émergence du visuel, de

---

<sup>1</sup>Alain Badiou, *Saint Paul*, Paris, Seuil, 1997, p.89.

<sup>2</sup>Alain Badiou, *L'Être et l'Événement*, Paris, Seuil, 1988, p.233-237.

<sup>3</sup>*Ibid.*

<sup>4</sup>*Ibid.*



ce qui dans ce que nous regardons, «nous regarde»<sup>1</sup>, parfois éclair du désir ici «éclat» («resplendor», «fogonazo» dit Arlt) de la mort. Des deux côtés, il y a un sujet. L'événement est le fruit de ce face à face : ce n'est que face à l'événement, dans un regard frontal que la mise en scène de l'*aguafuerte* recrée (spectateurs face au condamné) et que le style traduit à sa manière (phrases hachées, collant aux moindres mouvements, sans détours ni fioritures, aplatissant le «je» sur ce qu'il regarde) que surgit l'événement.

Il est intéressant qu'Arlt, si prompt à admirer le travail des photographes, ne fasse ici aucune référence à leur travail. Il n'y a pas de photographe dans le récit de la mort de Di Giovanni or l'événement était d'une importance telle qu'on imagine bien qu'il devait s'en trouver, convoqués comme Arlt, pour assister à l'exécution de l'anarchiste. Et il n'y a pas non plus de référence à une photographie existante. Contrairement aux journées de septembre 1930, on ne peut lire le texte en regard d'une photographie. Arlt ne commente pas une photographie, il ne se représente pas aux côtés des collègues photographes. Cette mort n'est pas une de ces 'photos-chocs', dont Barthes explique qu'en «surconstruisant» l'horreur elles ne nous atteignent pas, nous ayant par cette surenchère sémiotique, dépossédés de notre jugement<sup>2</sup>. Ces images sur-signifient de façon qu'il n'y ait, dès lors, plus rien à éprouver. Arlt, chroniqueur à la rubrique criminelle était coutumier de ces photographies. C'est un tout autre champ, visuel, et non un champ visible, que son texte dessine en nous rapportant l'émotion, palpable, de son auteur, «point» pour reprendre les termes de Barthes, par le trébuchement de Di Giovanni, ce détail d'humanité souffrante, qu'il retranscrit dans une scène à mille lieux d'une iconographie (l'exécution d'un martyr), à laquelle on aurait pu s'attendre.

A travers cette *aguafuerte*, Arlt fait la part de ce qui relève de la politique et de ce qui n'en est que le masque creux. Intuitivement, il fait cette distinction que ses choix esthétiques traduisent. L'événement, a-t-on vu, est l'exception. Et la politique, quand elle a lieu, relève précisément d'une telle exception, excroissance retirée «au» Politique qui rabat toujours toute décision sur un «déjà là», à partir d'où exercer sa justice et sa légitimité autant que ses déclamations contre les errances et les aveuglements des choix inconditionnés. Un geste politique en tant qu'événement ne ressortit donc à aucun mot d'ordre. Il est un axiome imprescriptible dont on pourra dire déjà qu'il se rend visible et se

---

<sup>1</sup>Nous empruntons la notion de visuel ainsi que l'expression qui la désigne au livre de Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Minuit, 1992.

<sup>2</sup>Roland Barthes, «Photos-chocs», *Mythologies*, Paris, Seuil, 1957, p.98-100.

phénoménalise dans une résistance ou dans des actes de résistance. Ceux-ci en appellent à l'héroïsme d'une fidélité sans faille devant ce qui n'a pas plus de certitude que l'éternité promise d'un Christ, et en l'occurrence la foi anarchiste (et évidemment christique) de Di Giovanni.

De «la» politique, on dira donc avec Alain Badiou qu'elle relève d'un ordre très différent, celui d'un événement sans antécédence, cause sans cause ou libre détermination d'une advenue inattendue, dont aucun discours n'aura aménagé l'attente sauf à produire un mythe, une fiction («la révolution» de septembre 1930) qui nous détournent de la véritable suspension des événements, de leur grâce pour parler, encore une fois, comme Badiou.

Avant de nous intéresser aux textes qu'Arlt consacre au cinéma, concluons sur cette première approche des *aguafuertes*. Nouvel instrument de partage des eaux, elles permettent à leur auteur de renouveler le geste esquissé dans les fictions de ses premiers textes. Cette fois, c'est depuis la vitrine d'un journal qu'Arlt se définit. L'écriture des *aguafuertes* parachève le mouvement d'entrée en littérature. Assuré de sa position dans le champ des lettres –l'image du mal aimé, du maudit du champ littéraire est un mythe postérieur-, Arlt trouve l'espace où définir une forme d'identité publique à travers un nom, un territoire (de Flores aux grandes avenues du centre en passant par les quartiers du Sud), une langue (Arlt prend part au débat sur la langue qui occupe ces années en jouant les philologues du *lunfardo*, en revendiquant une langue souple et évolutive qui cherche ses mots dans tous les recoins du réel<sup>1</sup>) et une image.

Enfin, écriture-regard située dans l'espace, la pratique des *aguafuertes* est aussi une écriture située dans le temps. Plus qu'une écriture du quotidien ou une gymnastique, comme celle qu'Arlt pratique un peu plus tard, quand sa santé l'exigera, l'écriture des *aguafuertes* est une écriture du présent. Le regard capte les mouvements du présent, il saisit le texte de la vie contemporaine. Arlt pourrait pratiquer ce que Barthes appelle la 'Notation' :

---

<sup>1</sup>Sur cette question de la polémique autour de la définition d'une langue nationale voir notamment Adriana Rodríguez Pérsico, «Arlt : sacar las palabras de todos los ángulos», *Cuadernos Hispanoamericanos, Los Complementarios*, Madrid, juin 1993, n°11, p.5-14.

On peut écrire le Présent en le notant –au fur et à mesure qu’il tombe sur vous ou sous vous. [...] la Notation, la pratique de ‘noter’ : notatio. A quel niveau se situe-t-elle? niveau du réel, niveau du dire. La *Notatio* apparaît d’emblée à l’intersection problématique d’un fleuve de langage, langage ininterrompu : la vie –qui est texte à la fois enchaîné, filé, successif, et texte superposé, histologie de textes en coupe, palimpseste- et d’un geste sacré : marquer (isoler...)¹

Geste photographique s’il en est, la saisie du présent place l’écriture des *aguafuertes* dans un rapport complexe aux romans écrits à la même période. Comme le geste photographique, elles reconfigurent plus qu’elles n’enregistrent la réalité. Comme le photographe prélevant sur le mouvement de la vie, Arlt isole dans le flux du présent, il «marque» pour reprendre les termes de Barthes. Inscription du texte de la vie contemporaine, les *aguafuertes* sont plus que de simples chroniques : elles ne consignent pas des faits, elles écrivent le présent, par fragments (d’où ce côté vignette et image du présent qui apparaît dès le choix du titre). Poursuivons, pour préciser cette idée, la lecture du passage de *La préparation du roman*. Barthes fait de la «Notation» une intersection problématique, entre deux modes temporels contradictoires, le flux textuel qu’est la vie et le geste qui isole, marque, délimite des frontières. Cette intersection relance, selon lui, la question du réalisme :

La Notation : intersection problématique? Oui, c’est le problème du réalisme qui est posé par la notation. Considérer comme possible (non dérisoire) une pratique de notation, c’est accepter déjà comme possible un retour (en spirale) du réalisme littéraire. Attention ; ne pas prendre ce mot dans ses connotations françaises ou politiques (Zola, réalisme socialiste) mais en général : pratique d’écriture qui se place volontairement sous l’instance du Leurre-Réalité.

Fragments de temps, découpés dans le flux textuel de la vie, les *aguafuertes* pourraient relever d’une pratique de la notation. Elles seraient donc, si l’on suit l’analyse de Barthes, une écriture réaliste qui accepte ce que le présent, en d’autres termes, ce que la réalité semble lui proposer. Barthes voit dans la notation une «préparation du roman». On pourrait suivre la piste qu’il propose en lisant les *aguafuertes* comme une forme de préparation aux romans. Comprenons la «préparation» comme une pratique non nécessairement antérieure à l’écriture romanesque. Dans le cas des *aguafuertes*, c’est une pratique parallèle qui peut éclairer le ‘réalisme’ des romans arltiens.

---

¹Roland Barthes, *La préparation du Roman I et II, Cours et séminaires au Collège de France 1978-1979 et 1979-1980*, Paris, Seuil, 2003, p.49.

L'écriture réaliste serait donc celle qui accepte ce que la réalité lui propose. Comprenons cet accord comme un contrat passé avec la réalité : l'écriture réaliste ainsi comprise se laisse tromper par la réalité, elle accepte ce qu'elle perçoit comme une construction, s'en remettant à «l'instance du Leurre-Réalité» et non à un simple «principe de réalité». Barthes joue ici sur le concept psychanalytique bien connu. C'est donc une écriture qui, sans aucune naïveté passe contrat avec la réalité, joue le jeu de sa séduction sans tomber dans ses faux-semblants (l'exemple du coup d'état du 6 septembre est paradigmatique de cette attitude).

C'est dans ce rapport à l'image, et au temps (deux rapports qui se rejoignent dans l'idée de regard) que peut se lire une transition sous forme d'un échange entre les *aguafuertes* et les romans arltiens, deux pratiques qui prennent part, à leur façon à l'«empire réaliste» des années trente.

### III «Roberto Arlt escribe sobre cine»<sup>1</sup>

Arlt «écrit sur le cinéma» de plusieurs manières et à différentes époques. Il y a d'abord des textes écrits entre 1928 et 1933 appartenant à la série des *aguafuertes porteñas*. A cet ensemble, on peut ajouter un texte de 1940, «Recordando el Ecclesiastés», publié dans *El Mundo* dans la colonne de l'écrivain désormais intitulée «Al margen del cable». Un autre ensemble est constitué de critiques de films publiées dans la section «spectacles» de *El Mundo* en août et septembre 1936<sup>2</sup>. Bien que ces derniers textes (ainsi que celui de 1940) n'appartiennent pas à la période qui délimite notre deuxième partie (1928-1933), nous l'intégrons à cet endroit de notre parcours car ils indiquent l'intérêt constant d'Arlt pour le cinéma et parce que, comme nous le verrons, certaines de ses remarques et analyses peuvent être lues parallèlement à son travail de romancier. Il nous a aussi semblé intéressant de réunir l'analyse de ces textes car leur hétérogénéité montre la diversité des approches arltiennes du cinéma. La cohérence de l'ensemble impose donc d'enfreindre quelque peu la chronologie.

#### 1. Le cinéma, passion portègne, passion arltienne?

La première série de textes arltiens sur le cinéma appartient aux *aguafuertes*. On en retrouve en effet les principales caractéristiques : point de départ anecdotique donnant lieu à des réflexions d'ordre sociologique ou moral, canevas narratifs fondés sur la reprise de conversations, de choses vues et entendues, présence affirmée de l'auteur, thématization de la relation avec le lectorat, langue orale, ton tour à tour cynique et attendri. Chroniqueur de la vie portègne, attentif aux habitudes de ses habitants, aux nouveautés qui agitent les esprits, modifient les comportements et infléchissent les relations, Arlt montre son intérêt pour les nouveaux moyens de communication et les

---

<sup>1</sup>Titre d'un article de Arlt paru dans la section spectacles de *El Mundo* le 27 Août 1936.

<sup>2</sup>L'ensemble de ces textes a été réuni dans un recueil préfacé par Jorge Rivera, *Notas sobre el cinematógrafo*, Buenos Aires, Simurg, 1997. Les numéros de pages renverront à cette édition.

nouvelles formes de divertissement populaire. La radio, le journalisme, la photographie, la musique populaire, la bande dessinée sont analysés, commentés, critiqués dans les *aguafuertes*.

L'intérêt d'Arlt pour le cinéma entre dans cette catégorie : le cinéma est un divertissement populaire qui influe très nettement sur les comportements individuels, redistribue les rapports entre les sexes, s'immisce dans la vie des foyers. Comment l'observateur attentif de la vie portègne aurait-il pu ignorer cet engouement généralisé pour le cinéma ? Comment aurait-il pu ignorer ce qui poussait hors de chez elles, le soir venu, le dîner servi et les enfants couchés, les femmes de la ville, toutes classes confondues ? Arlt identifie dans le cinéma le plus puissant des moyens de divertissement populaire, la puissante machine à rêves de l'industrie. Il en constate, dans ses notes de nature *costumbrista*, les effets psychologiques et sociaux, gardant ce ton acide et démystifiant qui caractérise nombre de ses textes.

L'analyse du discours arltien sur le cinéma abordera plusieurs aspects. Le cinéma est d'abord pour Arlt un laboratoire idéal pour l'observation des rapports entre les sexes, sujet de prédilection des *aguafuertes* en général, et thème de plusieurs récits de fiction, notamment du dernier roman, *El amor brujo*, relecture ironique du roman sentimental. Si le cinéma attire tant les femmes, c'est qu'il est une puissante machine à rêver, ce que l'industrie cinématographique hollywoodienne, véritable usine à rêves a bien compris, en particulier en ces temps de crise où le besoin de s'évader se fait plus pressant. La star, créature divinisée, symbole de l'illusion cinématographique, imposant une nouvelle norme humaine, est la cible des critiques arltiennes. Ainsi on verra dans un second temps qu'entre l'enthousiasme pour un nouvel art où il croit voir les ferments d'un progrès, d'une « nouvelle psychologie », et d'autre part le cynisme de l'observateur d'une économie qui tire profit de l'illusion des foules, le discours arltien oscille, fondamentalement ambivalent. Que faut-il y voir ? L'enthousiasme du spectateur contre la défiance de l'observateur de la société ? Mais aussi contre l'hostilité de l'écrivain qui verrait la littérature concurrencée sur son terrain, celui du récit et de l'émotion ?

Le cinéma, selon Arlt, est la distraction préférée des femmes. A en croire l'écrivain, elles seraient les seules à se presser dans les salles obscures et à s'hypnotiser des heures durant devant l'écran lumineux, ressortant de la salle obscure toute groggy, les membres

engourdis, les yeux pleins d'étoiles mais la langue bien déliée. Dans une *aguafuerte* intitulée «Me parezco a Greta Garbo», et parue le 8 février 1932, Arlt se fait l'écho d'un «ingénieur» se plaignant de cette habitude qu'a sa femme de l'importuner, chaque soir, en rentrant du cinéma, avec le récit du film qu'elle vient de voir. Avec un plaisir manifeste, Arlt dépeint cette petite scène conjugale, entre une femme écervelée et un mari grommeleur s'intéressant davantage à ses traités de chimie qu'aux bavardages frivoles de son épouse :

Desearía que usted escribiera una nota respecto a mi mujer y el cine. No hubiera recurrido a estos extremos, si mi legítima cónyuge no me tuviera seco, con el relato de los argumentos de películas que ha visto. Y vaya y pase si esta conversación se entablara a la hora del almuerzo. Pero no : el lío se arma durante la cena ; a esa hora mi legítima esposa y mi legítima hermana, ambas a dos, o a una, como usted quiera, se están preparando para ir al cine, y excuso decirle que aunque es enferma del estómago, a esa hora se olvida por completo de su proyecto de úlcera al duodeno, y apura a la sirvienta de manera que comer o descenar es casi lo mismo en mi casa.  
«Me parezco a Greta Garbo», *El Mundo*, 8 février 1932 (84-88)

Non seulement l'épouse prive son mari de son repas mais elle lui ôte aussi tout espoir de se reposer. En rentrant elle le tient éveillé par le récit sans fin des aventures de l'héroïne incarnée par Garbo à laquelle elle s'identifie, au plus grand désespoir de ce pauvre homme, privé de son sommeil par une Schéhérazade au rabais.

On retrouve ici l'un des sujets favori d'Arlt, les relations entre hommes et femmes, qui non seulement occupe de nombreuses *aguafuertes* mais donnera matière à des nouvelles et à son roman peu connu et mal aimé, *El amor brujo*. Souvent perçue comme purement et simplement misogyne, l'attitude arltienne sur cette question est sans doute plus complexe. Certes il dépeint la mesquinerie du milieu petit-bourgeois, et au premier chef des femmes stupides, abruties par le sentimentalisme tout en restant suffisamment habiles, retorses parfois, pour arriver à leurs fins et piéger les hommes. Mais il y a derrière le cynisme un regret de celui qui constate non sans tristesse (et amertume?) la désagrégation des rapports humains. Nous aurons l'occasion d'y revenir, en particulier au sujet de *El amor brujo*. Mais voyons déjà la complexité du point de vue arltien.

Dans une autre *aguafuerte*, «El cine y las costumbres» datée du 16 décembre 1931, Arlt retranscrit une conversation qu'il aurait eue avec une 'dame' expliquant pourquoi les femmes ont tant besoin du cinéma. Arlt acquiesce au raisonnement de son interlocutrice dont il semble se contenter de relancer le discours, écrivant sa note en suivant les arguments avancés par cette femme particulièrement «observatrice» :

Señora. -Me he fijado que entre el elemento femenino que concurre al cine, se encuentran muchas señoras y demasiadas chicas. Que a las chicas les interese el amor, es lógico ; y el amor con los besos que dan en el cine, más aún ; pero que a una señora casada le atraiga el cine, me resulta un poco inexplicable.

Yo. -Es que todas las señoras casadas, al tiempo de 'tomar estado', se aburren profundamente de la tontería que han hecho.

Señora. -No creo eso. Ahí está su error. La mujer no se aburre del casamiento en sí, lo que la harta y provoca en ella una especie de malestar subterráneo es la monotonía de la vida matrimonial. Decir que el casamiento aburre, es lo mismo que decir que comer merengues harta ; pero si a usted le obligan a alimentarse exclusivamente de merengue, es casi seguro que terminará por enfermarse del estómago.

Yo. -Es probable.

Señora. -Ocurre algo más. Los hombres, cuando se aburren de su esposa, encuentran un recurso más o menos cómodo : enamorarse de otra. El hombre tiene una especial facilidad para la infidelidad. A las mujeres, piense que son de carne y hueso como ustedes, no nos es tan fácil enamorarnos, pero sí aburrirnos. Y sustituimos el amor... con el cine. [...]

Señora. -Pero yo quería llegar a esto. La disconformidad. Insensiblemente, el cine está creando una atmósfera de disconformidad entre las mujeres y en los seres de ambos sexos. El cine siempre representa el éxito, la belleza, la elegancia, el amor, la libertad ; el cine, casi siempre, idealiza la vulgaridad (cierto que de un modo falso) pero, de tal manera, que hoy por hoy, los libros escritos para inquietar a la gente, producen menos resultado que una película. Una película de amor con una dactilógrafa que llega a millonaria, arrebatada por una gran pasión, le amarga más la vida a una mujer, que cien libros de teorías que no leerá jamás.

«El cine y las costumbres», *El Mundo*, 16 décembre 1931 (79-83)

Ce texte est intéressant à maints égards. Arlt écrit une note dialoguée, dramatisant un discours intérieur ou construisant (comme il le laisse à penser) son article au fil de la conversation qu'il tient avec une femme dont il souligne avec une insistance un peu trop grande le bon sens et la justesse de vues. Il aborde donc le sujet des femmes et du cinéma en s'autorisant d'une voix féminine, déléguant le discours sur la perception féminine du cinéma et du mariage -les deux choses sont clairement liées- à une figure plus légitime. C'est une façon commode pour avancer des idées sans sembler y souscrire totalement ou en tout cas laisser le doute planer. Le cinéma, dit-elle, permet aux femmes d'échapper à l'ennui du mariage, si elles se pressent dans les cinémas pour admirer des silhouettes et soupirer devant les aventures sentimentales de personnages de celluloid, c'est dans l'espoir d'y trouver le frisson dont leur vie quotidienne les prive. Et ultime point souligné par cette observatrice perspicace, le cinéma est le seul à pouvoir fournir à ces femmes la perfection morale dont la vie terne les prive. La littérature, 'la théorie', les mots n'y suppléent plus. Le cinéma partage avec la littérature la force d'attraction de la fiction mais il a, en plus, une facilité à s'adresser à tous les publics, et à emporter leur adhésion par la simplicité de ses arguments servie par la force de conviction de l'image.



C'est la même série de constats, accentués par les conditions de vie en province qu'Arlt formule dans une *aguafuerte fluvial*, écrite au cours d'un voyage dans le centre de l'Argentine, intitulée «El cine y estos pueblitos» et datée du 30 août 1933. Le cinéma remplace la littérature dans sa mission émancipatrice tout en instaurant une nouvelle psychologie, fomentant l'insatisfaction tout particulièrement chez les femmes :

El cine está realizando una tarea revolucionaria en estos pueblos atrasados, donde un comerciante en libros se moriría de hambre. Por otra parte, hay poco dinero para comprar libros, y la lectura requiere una imaginación cultivada, innecesaria ante el espectáculo cinematográfico.

La película pasa, pero la ardiente arenilla suspendida de sus imágenes queda fijada dentro de las conciencias de hombres y mujeres, voltejando sus espíritus. Yo pienso en estas muchachas cuyos anhelos no pueden satisfacerse dentro del estrecho marco en que se mueven, en las psicologías refinadas y ardientes, blindadas por la imposibilidad, amarradas por la consigna que impone la costumbre de la vida provincial y más que provincial de pueblo y me pregunto ¿Cuántas futuras madames Bovaris (sic) respirarán aquí ?

Si se observa con un poco de sensibilidad no se descubren sino vidas sedientas, a las que los espectáculos de cine agregan la temperatura de su rico trópico de sombras, sin calmar la sed.

De lo que no me queda ninguna duda es que el cine está creando las modalidades de una nueva psicología en el interior ¿Qué resultado tendrá ello? No lo sé pero abrigo la seguridad que son numerosas las muchachas que una tarde de domingo, en estas ciudades de provincias, al salir del cine se dicen :-«No, así no se puede seguir viviendo. Hay que tratar de resolver esto».

«El cine y estos pueblitos», *El Mundo*, 30 août 1933 (106-111)

A la fois «tâche révolutionnaire» et puissant générateur d'armées de futures Madame Bovary, le cinéma est l'objet de toutes les ambivalences. Facteur de progrès, art démocratique, suppléant de la déficiente et inefficace littérature, le cinéma doit tirer la province de sa torpeur mais il est aussi une source d'évasion facile pour des publics par essence captifs (femmes, enfants, 'sauvages'), prolongeant la puissance d'illusion de la littérature en décuplant même ce pouvoir par sa nature propre de spectacle d'ombres. La province est une terre vierge, un formidable terrain pour l'expansion du cinéma, force ambivalente, arme ultime d'une 'civilisation' qui introduit dans l'espace barbare son ambiguïté intrinsèque : progrès et désolation.

Reprenant les termes d'un débat essentiel (Civilisation/Barbarie), c'est finalement une vision mélancolique du progrès qu'Arlt développe ici, celle qui voit se développer au sein même de l'élan du progrès les germes du vide. Et le cinéma en est le vecteur parfait, la plus belle métaphore. L'image du film, fine pellicule bouleversant comme une redoutable tempête de sable les esprits des habitants de ces provinces ou encore celle, paradoxale, d'un paysage tropical fait d'ombres embrasant des âmes déjà assoiffées sont plus efficaces qu'un long discours qu'Arlt, gageons-le, ne saurait d'ailleurs pas conclure.

Quel sera l'effet de cette nouvelle psychologie? La frustration sentimentale sera-t-elle le ferment d'une révolution menée par ces jeunes femmes à qui Arlt fait terminer sa note? Et si, en effet, semble-t-il suggérer en laissant la parole à ces jeunes femmes, le cinéma n'était pas un simple substitut pour femmes captives et qu'il réveillait, en la frustrant, une aspiration à l'idéal? La «vida fuerte», voilà ce que, tout simplement, et pour le dire en termes arltiens, promet la séance du soir aux femmes de Buenos Aires. La même promesse est reformulée le dimanche après-midi, dans les salles de fortune, balayées par le sable, là-bas dans l'intérieur du pays. Plus qu'un simple désir d'évasion, le cinéma offre à l'existence la beauté plastique, la définition lumineuse dont elle est dépourvue. C'est ce ferment révolutionnaire dont il est gros et qu'il dépose dans l'âme troublée de ses spectatrices. Ou tout du moins, discrètement, Arlt en fait-il le pari.

Et en ces temps de crise qui jettent les désœuvrés dans les rues, accroissent le désarroi d'êtres englués dans un ennui aux dimensions existentielles et aiguissent les désaccords, le sentiment d'insatisfaction et de mal être (la «disconformidad», souligne l'interlocutrice de Arlt) le cinéma est plus que jamais le catalyseur des aspirations. Dans «El cine y los cesantes» daté du 24 juillet 1932, Arlt peint le désœuvrement des chômeurs cherchant le réconfort de la salle obscure, venant s'oublier devant l'écran hypnotique. Le cinéma est le divertissement le plus abordable, il offre l'évasion au bout d'un ticket d'entrée. La salle obscure, autre réconfortant, devient le refuge de ceux qui ne veulent pas rentrer chez eux où les attendent des regards inquiets.

On sait que la crise des années 30 a une histoire intime avec le cinéma. Hollywood, machine à rêves, fonctionne alors à plein. Les textes d'Arlt doivent se lire dans cette atmosphère singulière, celle qu'un film comme *La rose pourpre du Caire* de Woody Allen (1985) transcrit parfaitement. Le cinéma offre une compensation aux insuffisances de la réalité, en offrant notamment, un support d'identification à travers la star ; le spectateur vient au cinéma pour se rêver, comme Rudolf Valentino, en fils du cheikh, ou se laisser caresser par le doux regard de Gardel.

Souvenons-nous brièvement de l'argument du film de Woody Allen. Dans les années 1930 aux États-Unis, pendant la Grande Dépression, elle se console de son quotidien en passant ses soirées au cinéma, sa grande passion. Un jour, un incident extraordinaire se produit : l'un des personnages du film *La rose pourpre du Caire* l'interpelle dans la salle. Il

sort de l'écran et l'entraîne dans une aventure aux rebondissements imprévus. Cecilia est une de ces nombreuses femmes décrites par Arlt. En passant de l'autre côté du miroir, elle réalise le rêve des spectatrices arltiennes : à elle, désormais, «la vida fuerte», ce surplus de vie, cette vie plus belle, plus forte, parfaite dans son énergie déliée. Et lorsque son bel amant retournera jouer son rôle dans le film qu'il avait quitté pour elle, Cecilia reprendra, le sourire aux lèvres, sa place dans la salle de cinéma pour voir danser le couple mythique de Fred Astaire et Ginger Roger. Woody Allen considère que c'est là un *happy end*. Le plaisir de l'illusion cinématographique, plus fort que tout? C'est aussi ce que suggère Arlt qui observe femmes et chômeurs revenir indéfiniment vers les salles obscures. La révolution que promet le cinéma ne serait-elle pas déjà et simplement dans le plaisir qui consiste à céder à l'illusion, et à refaire sans cesse ce pari?

Dans cette usine à rêves qu'est le cinéma, les stars occupent une place singulière dont Arlt ne manque pas de voir l'importance. Rudolph Valentino et Greta Garbo font se déplacer les foules, provoquant des scènes d'hystéries collectives et alimentant la frustration des ménagères. A travers ses notes caustiques<sup>1</sup>, Arlt démonte les ressorts psychologiques qui assurent l'efficacité du *star system* alors à son âge d'or : les films sont construits pour susciter et reproduire dans le public le désir de voir des stars, qui sont dès lors l'élément fondamental de l'économie cinématographique. Il est intéressant que les deux acteurs les plus fréquemment cités par Arlt soient Greta Garbo et Rudolph Valentino. Tous deux sont les incarnations parfaites de ce mélange de distance et de proximité qu'est la star, produit de l'industrie cinématographique de l'époque. Dans «¿Soy fotogénico?», daté du 7 août 1928, Arlt décrit les apprentis Valentino, singeant leur idole :

El fotogénico es por regla general un admirador de Rodolfo Valentino. Yo concibo perfectamente que Rodolfo les guste a las mujeres. Para eso son mujeres. Más aún, ellas al admirarlo a Valentino demuestran tener un excelente buen gusto. Pero que un hombre se pase los días y las noches frente a un espejo frunciendo los labios y las cejas para parecerse a Rodolfo... ¡Hágame el favor!...

No hay nada más que registrar las colecciones de fotografías que estos 'valentinistas' envían a las revistas que organizan el concurso de «¿Soy fotogénico?». Es para reírse a gritos. Hay señores que se hacen retratos en traje de baño para demostrar su fotogénesis completa. Y dan ganas de emplearlos de bañistas. Otros están reclinados en un alféizar, la melena revuelta, la cara empolvadita, la mirada melancólica. Otros desempeñan una tragedia, tienen la pelambre revolucionada, los ojos saltados que parecen huevos pasados por agua y un puñal de cartón en la mano.

«¿Soy fotogénico?», *El Mundo*, 7 août 1928 (38-43)

<sup>1</sup>«¿Soy fotogénico?», *El Mundo*, 7 août 1928, p.38-43 ; «Me parezco a Greta Garbo», *El Mundo*, 8 février 1932, p.84-88 ; «Parecidos con artistas de cine», *El Mundo*, 20 octobre 1933, p.112-117 ; «Recordando el Eclesiastés», *El Mundo*, 11 février 1940, p.118-122.

Être photogénique, remarque Arlt, c'est ressembler à «Rodolfo», ou plutôt à son image photographique, glacée, extatique et en même temps profondément sensuelle. C'est reconstruire, ou plutôt singer, l'iconographie hollywoodienne qui sublime la matérialité de l'acteur faisant de son visage (dans le cas de Garbo) et de son corps (dans le cas de Valentino) des objets romanesques. Leur impassibilité, leur pâte divine suspendent la vérité quotidienne, et apportent à ceux qui les admirent le trouble, le délice et finalement la sécurité d'une vérité supérieure. L'exemple de Rudolph Valentino montre comment, sur un mode humoristique, Arlt décrit la mystification qui transforme la culture petite-bourgeoise en nature universelle. Il y a dans les *aguafuertes* l'univers quotidien, le langage de la culture de masse que, dans les années cinquante, Barthes analysera en mythologue. Si Arlt ne se lance pas dans un démontage sémiologique, si son entreprise est sans aucun doute de moindre ampleur et n'a pas de portée théorique, il n'en reste pas moins qu'Arlt moque les fausses évidences, le «naturel» dont le sens commun affuble la réalité, «l'abus idéologique», le «ce-qui-va-de-soi»<sup>1</sup>. Preuve de ce qu'Arlt s'intéresse d'une façon sans doute brouillonne et instinctive à ce qui fera la matière des mythologies barthesiennes, le célèbre texte du critique français sur le visage de Greta Garbo :

Garbo appartient encore à ce moment du cinéma où la saisie du visage humain jetait les foules dans le plus grand trouble, où l'on se perdait littéralement dans une image humaine comme dans un philtre, où le visage constituait une sorte d'idéal absolu de la chair, que l'on ne pouvait ni atteindre ni abandonner. Quelques années auparavant, le visage de Valentino opérait des suicides ; celui de Greta Garbo participe encore du même règne d'amour courtois, où la chair développe des sentiments mystiques de perdition<sup>2</sup>.

A la fois proche (on l'appelle par son prénom) et lointaine, familière et divinisée («el divino Valentino»), la star est un puissant objet de désir -d'amour courtois dit Barthes- aussi bien pour les hommes que pour les femmes. La star met à nu l'égalité des êtres devant la pulsion désirante, c'est une vérité que les *aguafuertes*, en dépit de leur cynisme et de leur misogynie, révèlent à leur façon. Hommes et femmes sont assujettis à ce même

---

<sup>1</sup>Barthes présente, en avant-propos, le point de départ, le sentiment de son entreprise «mythologique» : «Le départ de cette réflexion était le plus souvent un sentiment d'impatience devant le 'naturel' dont la presse, l'art, le sens commun affublent sans cesse une réalité qui, pour être celle dans laquelle nous vivons, n'en est pas moins parfaitement historique : en un mot, je souffrais de voir à tout moment confondues dans le récit de notre actualité, Nature et Histoire, et je voulais ressaisir dans l'exposition décorative de ce-qui-va-de-soi, l'abus idéologique qui, à mon sens, s'y trouve caché», *Mythologies*, Paris, Seuil, 1957, p.9.

<sup>2</sup>«Le visage de Garbo», *Mythologies*, Paris, Seuil, 1957, p.65-67.

désir. Mais que le désir faiblisse, qu'il vienne à s'émousser, et, les étoiles, fragiles s'éteignent. Dans un texte postérieur, intitulé «Recordando El Eclesiastés» et daté du 11 février 1940, Arlt revient, en faux reporter, sur la figure de Valentino. La mort de l'acteur suscite une méditation sur la vanité de sa gloire éphémère. Avec un sens tout hollywoodien de la dramaturgie, plaçant son projecteur dans le cimetière vide, véritable sanctuaire du cinéma, Arlt constate le crépuscule d'une idole :

En el cementerio de Hollywood, entre las palmas de unos mangos y los tiosos tallos de una brazada de bambúes, se recorta la línea de una estatua de bronce. Desnuda. Erecta sobre la puntilla de los pies, apoyados en una esferoidal representación del planeta. El rostro cubierto por los repliegues de un velo.

Es el sepulcro de Rodolfo Valentino.

El aniversario de su extinción, cumplido hace pocos días, pasó inadvertido por completo.

¡Rodolfo Valentino !

¡Qué débil es la memoria de los hombres !

¡Es impresionante ver hasta qué punto puede desaparecer un hombre ! Por el hecho de su fatalidad y repetición, la muerte física carece de importancia. Pero la que espanta por su significación implacable es la muerte en la memoria de los vivos.

«Recordando El Eclesiastés», *El Mundo*, 11 février 1940 (118-122)

Arlt médite sur les ruines d'une gloire passée, dans un cimetière à mi-chemin entre le temple à l'antique et le jardin tropical, incarnation parfaite de l'image hollywoodienne de la défunte star. La statue de l'idole conserve sous son marbre glacé, les feux sensuels de la star évanouie. La star, comme le dieu antique, est celui qui vit dans le désir des vivants. Avec son mélange d'illusion et de profond cynisme, le regard à la fois ému et distant d'Arlt, tenté par la nostalgie mais vissé au présent par la force de la critique acerbe, est celui que l'on retrouvera dans les romans, notamment lorsque les personnages se laissent prendre au charme d'Hollywood.

Et en toute logique, c'est ce désir que les escrocs, fins psychologues, exploitent pour arnaquer des aspirants à la vie d'acteur : on espère ressembler à celui qu'on idole, et, au passage, comme par magie, résoudre sa situation économique. C'est un tout autre aspect de la question qu'aborde Arlt dans une autre série de textes. Sur ce terreau d'illusions, la crise fait fleurir le marché des «académies», écoles pour jeunes gens en mal d'argent et de reconnaissance. Les exemples de ce nouveau domaine de l'arnaque ne manquent pas, Arlt y consacre quelques articles passablement cyniques. Fin observateur de la vie portègne, Arlt repère une nouvelle «faune», les «photogéniques» qui cherchent à ressembler à leur idole et espèrent «aller à Hollywood». Si Arlt montre habituellement de l'affection pour les

tir-au-flanc, les *vagos*, spécimens portègne dont il connaît bien les habitudes et la psychologie, il ne pardonne pas la bêtise de cette nouvelle sous-catégorie, dégénérescence malade de la noble caste des *vagos*. Avec une certaine jubilation, employant le *lunfardo*, canal de la *mala escritura*, langage indécent et interdit par le directeur de son journal, il raille cette nouvelle espèce urbaine dont les malins ne tardent pas à tirer profit. Heureusement, nous dit un Arlt toujours très darwinien, que la jungle urbaine s'autorégule :

Mi director me ha pedido que no emplee la palabra 'berretín', porque el diario va a las familias, y la palabra 'berretín' puede sonarles mal, pero yo pido respetuosamente a las señoras de familias para usar hoy esta dulce e meliflua palabra 'berretín'. ¿Por qué? Pues porque es la única frase que puede definir la manía de cierto escalafón de vagos. Tienen el berretín de ser fotogénicos. ¡Hágame el favor! Es lo único que nos faltaba. Ser fotogénico.

Yo, cronista anónimo y burlesco, tengo una extraordinaria afición por los vagos. Pero no las voy con los fotogénicos. Los fotogénicos son sencillamente ridículos. [...]

Y durante un tiempo este gremio de fotogénicos no tenía quien lo explotara, hasta que los buscavidas repararon que la ciudad había sido enriquecida por un nuevo 'berretín' que podía ser un filón de oro, y enseguida apareció la clásica, la novísima, la bella invención de los buscavidas :

«¿Quiere ser actor cinematográfico? Concurra a nuestra academia. Garantizamos empleo a quinientos dólares semanales.»

«¿Soy fotogénico?», *El Mundo*, 7 août 1928 (38-43)

Le cinéma est un marché juteux pour qui sait en exploiter les multiples possibilités. Quelques années plus tard, Arlt revient sur ce sujet qui apparemment l'intéresse tout particulièrement. Il constate l'essor des «académies», véritables miroirs aux alouettes pour les aspirants à la gloire et aubaine pour qui veut faire fortune sans se fatiguer :

¿Quiere usted enriquecerse sin trabajar, aunque no sepa leer ni escribir? Organice una 'academia' cinematográfica, ponga avisos en los diarios, y a la semana tendrá cuenta corriente en más de un Banco : tal será la cantidad de chifladas y chiflados que irán de buen modo a entregarle el dinero. «Las 'academias' cinematográficas», *El Mundo*, 30 juin 1931 (68-73)

Le cinéma, pour reprendre l'expression bien connue de Piglia, est donc une «machine à produire de l'argent», comme la littérature, et une machine sans doute plus efficace que cette dernière car au cinéma l'illusion est démultipliée par la puissance hypnotique de l'image lumineuse. Comment Arlt n'aurait-il pu s'intéresser à cette puissante machine à fiction qu'est le cinéma? En démultipliant les pouvoirs d'illusion de toute fiction, le cinéma accomplit le rêve que laissait entrevoir la possession de la bibliothèque, antre de la tradition, symbole et métonymie de la littérature. Il est significatif, nous l'avons vu, que la scène de la bibliothèque de *El juguete rabioso* relève d'une esthétique cinématographique. En outre, parce qu'il est une industrie, ce qu'Arlt démontre ici sur un mode comique, le

cinéma révèle avec une efficacité décuplée, les liens intrinsèques entre désir et argent qui, on le sait, agitent la fiction arltienne. Et, logiquement, Arlt retrouve concentré, tout le personnel marginal, *vagos* et *atorrantes*, qui peuple l'imaginaire des *aguafuertes* et des romans. Parce qu'il fait converger tous les désirs, le cinéma est le moyen par excellence de réaliser le «batacazo», le coup du siècle : franchir les portes fermées de la société, faire sauter ses verrous. Le cinéma met donc à jour la puissance suggestive de toute fiction dont la littérature n'est qu'un des moyens d'expression.

Est-ce pour cela qu'Arlt se montre parfois si défiant à l'égard du cinéma? Parce que le cinéma serait une menace pour la littérature dont il annulerait tout pouvoir, la reléguant au musée de belles choses révolues? Y-a-t-il une sorte d'inquiétude derrière la critique arltienne des effets psychologiques et sociaux du cinéma? L'attitude d'Arlt est ambiguë. On retrouve sous sa plume, les critiques classiques, platoniciennes, du cinéma. Théâtre d'ombres, il illusionne les spectateurs. Art de la suggestion, sa puissance est avant tout psychologique. Il n'est pas anodin qu'Arlt ait recours, lorsqu'il s'agit de parler de cinéma, à un vocabulaire psychologique voire même psychanalytique qu'il manie avec distance et même ironie, ne semblant pas porter grand crédit aux explications que la psychanalyse, plus précisément une vulgate psychanalytique, pourrait lui fournir.

Dans «Parecidos con artistas de cine», *aguafuerte* datée du 20 octobre 1933, Arlt 'transcrit' la lettre d'un lecteur, dubitatif quant aux vertus éducatives du cinéma sur la mentalité féminine. Avec la misogynie qui sied à ce genre d'échanges et dont nous avons vu que les textes arltiens ne sont pas avares, un lecteur se présente comme la victime de la fréquentation assidue du cinéma par ses différentes fiancées. Toutes s'entêtent à lui trouver un air de ressemblance avec un acteur. Un jour, une femme lovée dans ses bras, l'appelle amoureusement «John» (pour John Barrymore, célèbre acteur américain de l'époque). Entre l'amusement et l'agacement, il écarte des explications grossièrement psychanalytiques de l'incident :

No había lugar a erróneas interpretaciones, porque el camello de mi padre me bautizó con el nombre de Baltazar. No era el caso, aquí, de atribuir la sustitución de John a un 'acto fallido', como denomina el señor Freud los trueques de palabras semejantes. No. En mis propias barbas, de la más metafísica y diabólica manera, mi novia me adornaba la frente de gajos de laureles y tomillo con moñitos.

Hablando en reo (queda muy bien después de la cita de Freud) le diré que le di a mi amada la 'muzzarella' y me 'ortivé' definitivamente.

«Parecidos con artistas de cine», *El Mundo*, 20 octubre 1933 (112-117)

Il est intéressant que l'évocation du cinéma hollywoodien, support fantasmatique central de l'époque, rencontre l'imaginaire collectif de la psychanalyse et que tous deux soient placés sous le même signe ambigu. On se trouve là à un croisement culturel de dimension massive : la psychanalyse est médiatisée par des significations 'grand public', par un imaginaire collectif déformant dont les journaux et revues illustrées sont un vecteur privilégié. Le ton humoristique du passage, le recours souligné au *lunfardo*, la distance avec laquelle sont employés -comme avec des pincettes- les concepts psychanalytiques (mis d'ailleurs sur le même plan que le *lunfardo*) montrent comment Arlt se sert de la psychanalyse, irrévérencieusement. La psychanalyse n'est ici ni un savoir théorique ni une pratique thérapeutique, elle est une machine à produire du rire et incidemment à produire de la note, donc de l'argent.

La question n'est pas de savoir si Arlt comprenait quelque chose à la psychanalyse. Sa présence, ici manifeste, mais ailleurs plus discrète, dans les romans, est non seulement le reflet d'un certain imaginaire collectif mais aussi le signe que la psychanalyse joue un rôle dans les textes arltiens. Plus qu'à démontrer une réticence d'Arlt à l'égard du cinéma ou de la psychanalyse, significativement réunies ici, cet exemple nous donne une idée de la fonction que ces deux piliers de l'imaginaire collectif contemporain jouent dans l'écriture arltienne.

Nous aurons l'occasion de revenir, dans l'étude des romans de la période, sur ce qui n'est qu'ici qu'à l'état d'allusion mais voyons rapidement quels sont les enjeux de cette présence. Dans le cinéma Arlt rencontre une extraordinaire puissance fantasmatique qui alimente, en lui apportant des motifs et des procédés, sa propre 'machine' littéraire dont on a vu déjà au sujet de *El juguete rabioso* qu'elle était alimentée par une forte tension fantasmatique. La psychanalyse en tant que 'science' officielle de cette pulsion fantasmatique apparaît comme un code implicite, presque toujours grossièrement utilisé. Arlt ne lit pas vraiment la psychanalyse, ou en tout cas il la lit mal. Cette 'mauvaise' lecture, cavalière, 'vulgaire' est peut-être un des traits de sa *mala escritura*. La psychanalyse met à jour la nature fantasmatique- qui nous paraît si évidente aujourd'hui- du cinéma, art de fantômes et de fantasmes auquel Arlt se laisse prendre lui aussi, parfois, en spectateur enthousiaste.



## 2. Le cinéma, expérience et récit

Arlt écrit une série de critiques de film dans *El Mundo*. Soucieux de placer son discours dans un champ critique de plus en plus professionnalisé, Arlt revendique la place du spectateur. Cette position humble et modeste lui permet toutefois de définir le cinéma du point de vue du plaisir qu'il procure au spectateur. C'est donc un point de vue esthétique qu'adopte l'écrivain. Ses textes posent la question essentielle : qu'est-ce que voir un film? Qu'apporte cette expérience sensible, est-elle communicable? Quels sens produit-elle? La question se pose, comme on le verra dans l'analyse des critiques écrites par Arlt, du film comme récit (celui qu'il propose et celui qu'on en fait). En favorisant le critère esthétique de l'émotion dans ses critiques, Arlt semble considérer le cinéma, à l'instar des avant-gardes cinématographiques, comme un nouvel art, une pure poésie de lumière. On verra néanmoins que s'il y a des traces d'une telle foi dans le cinéma, utopie des premiers âges du septième art, Arlt perçoit néanmoins le cinéma comme un art représentatif qui reproduit le réel. C'est cette tension que nous analyserons pour finir.

*Ecrire sur le cinéma, entre la professionnalisation de la critique et le plaisir du dilettante.*

Entre les mois d'août et septembre 1936, Arlt écrit six critiques de films qui paraissent dans la section «spectales» de *El Mundo*. L'épisode est connu<sup>1</sup>. Arlt fait valoir son statut de journaliste vedette pour s'arroger le droit d'écrire sur ce qu'il veut, là où il le veut. Le directeur de la section, Calki (Raimundo Calcagno), pour se venger, l'envoie voir des films de série B. Se sentant floué et méprisé, Arlt ne décolère pas. Mais dans sa dernière critique, sur *Mayerling* un film historique avec Charles Boyer et Danielle Darrieux, il ne fait que souligner les inexactitudes historiques. L'article est maladroit, comme les précédents. Arlt y résume partiellement le film, donne ses impressions et fait quelques commentaires sur les décors, le jeu des acteurs. Ses critiques de cinéma sont d'ailleurs en général mal

---

<sup>1</sup>Cf. Sylvia Sáitta, *El escritor en el bosque de ladrillos, una biografía de Roberto Arlt*, Buenos Aires, Sudamericana, 2000.

composés, gauches dans les faiblesses qu'elles pointent, erratiques dans leurs résumés et commentaires. On le renvoie à sa note habituelle.

L'épisode confirme le statut de vedette d'Arlt dans le journal. Il obtient ce qu'il veut, peut écrire sur les sujets qui l'intéressent. Mais il démontre aussi les limites de cette liberté. Arlt n'est pas le premier à écrire sur le cinéma. Dans son introduction à l'anthologie des textes arltiens sur le cinéma, Jorge Rivera rappelle qu'Arlt s'inscrit dans une tradition déjà bien implantée dans le Río de la Plata. Entre le moment du Centenaire (1910) et les années quarante, nombreux sont les écrivains qui se sentent attirés par la spécificité du septième art et par les possibilités fictionnelles de ce nouveau support technologique<sup>1</sup>.

Parmi les prédécesseurs et les contemporains d'Arlt sur ce terrain, rappelons deux références incontournables. Quiroga écrit une série de nouvelles qui utilisent le cinéma comme prétexte narratif ; il est aussi critique de cinéma dans *Caras y Caretas*, *Atlántida* et *El Hogar*, enfin, il élabore au moins un scénario et tente la création d'une académie de cinéma. On sait aussi l'importance que le cinéma revêt pour Borges ainsi que son goût particulier pour certains films de Josef Von Sternberg (il dédaigne passablement les films que Sternberg compose pour Marlene Dietrich tandis qu'il prend avec insistance la défense de ses films d'action antérieurs). Pour nous en tenir à la période qui nous intéresse, *Discusión* (1932) et *Historia universal de la infamia* (1935) abondent en références au cinéma. Matériel de lecture, motif de réflexion, il apparaît chez Borges associé à la pratique de la narration<sup>2</sup>.

Avec Quiroga, Arlt partage une passion pour l'invention qui peut trouver dans le cinéma un nouveau terrain d'expression. Et par ailleurs, on aura bientôt l'occasion de voir comment le cinéma influe sur la composition du récit arltien, même si ces effets sur la pratique narrative ne sont pas théorisés, ni même argumentés ou construits comme ils le sont dans certains textes borgésiens comme «La postulation de la réalité» ou «L'art narratif et la magie»<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup>Roberto Arlt, *Notas sobre el cinematógrafo*, *op.cit.*, p.8-9.

<sup>2</sup>Cf. Edgardo Cozarinsky, *Jorges Luis Borges : sur le cinéma*, Albatros, Paris, 1979, p.11.

<sup>3</sup>Pour certains rapprochements entre la fiction arltienne et la prose contemporaine de Borges, cf. Bernal Herrera, *Arlt, Borges y Cía : Narrativa rioplatense de vanguardia*, San José, Editorial de la Universidad de Costa Rica, 1997.

Plus simplement, et peut-être plus fondamentalement, il partage avec Borges le plaisir du spectateur de cinéma. C'est à partir de ce sentiment qu'Arlt écrit : il livre ses impressions en tant que 'simple homme de la rue'. Il se présente ainsi aux lecteurs de la section spectacles au début de l'été, lorsqu'il commence à y publier des critiques de films. Comme s'il reconnaissait implicitement un besoin de se justifier, Arlt définit le lieu depuis lequel il écrit (amateurisme, passion du spectateur) dans un article dont le titre résume tout le paradoxe de sa position. «Roberto Arlt escribe sobre cine» s'intitule l'article : modestie dans les objectifs mais assurance éclatant dans la simple mention du nom propre donnant par sa seule présence toute sa valeur à la critique. «Je suis un simple spectateur», écrit Arlt, mais mon prestige, ma figure d'écrivain m'autorise et par ricochet confère une valeur critique à la parole ordinaire de celui qui va au cinéma :

Mientras llegue la hora de partir para algún desconocido país, en mi calidad de hombre de la calle y curioso de novedades, trataré de destacar en algunos artículos, los elementos que hacen dignas de atención a ciertas películas.

He dicho 'destacar' y no 'criticar', convencido de que la crítica negativa respecto al hecho consumado (en el caso que nos ocupa la película), no satisface a ningún espectador. Inútil es señalarle a un jorobado su corcova si no la podemos remediar.

«Roberto Arlt escribe sobre cine», *El Mundo*, 27 Août 1936 (19-22)

Arlt veut faire de la critique 'positive' : ne pas dénigrer ce que l'on ne serait pas en mesure d'améliorer. Position d'humilité, stratégie de simplicité, revendication d'authenticité. N'est-ce là qu'une façon de devancer d'éventuelles critiques, cet agacement fort prévisible devant l'arrogance de l'écrivain vedette, globe-trotter suffisant, qui ne tardera pas, on l'a vu, à se manifester au sein du journal? Sans doute Arlt prend-il ses précautions, conscient de ce qu'il s'avance sur un terrain nouveau et déjà partiellement miné. En effet, écrire sur le cinéma est alors en passe de devenir une spécialisation, car le cinéma acquiert son indépendance à l'égard des arts 'nobles', littérature et théâtre. Tout un milieu, avec son langage, ses codes, ses relais institutionnalisés est en train de se former<sup>1</sup>. On ne peut plus écrire en amateur sur ce beau passe-temps qu'est le fait d'aller au cinéma, sur cette chose étrange et divertissante, 'magique' qui consiste à voir le monde projeté sur un écran lumineux. Et ce, en raison de deux déterminations, en apparence opposées mais dont les effets se conjuguent pour écarter de la critique cinématographique toute forme de dilettantisme.

---

<sup>1</sup>Mouvement de professionnalisation que l'on peut étendre à tout le journalisme qui voit la participation des écrivains se réduire sensiblement avec le temps.

D'une part, le cinéma est devenu depuis peu un art, le septième, -Ricciotto Canudo proclame la naissance de cette synthèse parfaite des arts, réalisation du rêve d'un art total qu'est le cinéma en 1923 dans son *Manifeste du septième art*<sup>1</sup> - disposant d'une armée chaque jour grandissante de critiques et de théoriciens ainsi que de bataillons bien fournis de poètes et d'artistes, souvent liés aux avant-gardes<sup>2</sup>. Le cinéma conquiert sa spécificité et son autonomie. D'autre part, le cinéma est aussi une industrie. «Art moderne», «industriel», il s'inscrit dans une économie dont il faut assurer le fonctionnement<sup>3</sup>. Arlt le dit bien : comme tout produit de consommation, il s'intègre à un système de distribution où le critique joue un rôle clef. Aussi la critique cinématographique subit-elle cette double évolution : d'une part la constitution d'une spécificité théorique qui a pour conséquence de développer un langage spécifique (le sous-entendu est qu'il faut posséder des connaissances pour parler d'un sujet qui n'est plus du domaine public) et d'autre part l'insertion dans un marché de distribution. Cette double évolution, paradoxale, mais qui tient à la nature hybride du cinéma (art et industrie) impose des contraintes d'écriture : il faut éclairer le spectateur pour qu'il fasse son choix, on ne peut plus parler du cinéma en profane.

Arlt est sans doute conscient de cette évolution, lui qui revendique stratégiquement une position de spectateur. Il est celui qui parle «en sortant du cinéma»<sup>4</sup>, les yeux encore remplis de lumière, les jambes engourdis. Et par ce geste, il s'inscrit dans une tradition d'écrivains prenant le cinéma pour objet et résistant à la spécialisation de l'écriture sur le

---

<sup>1</sup>«Et notre temps a synthétisé, d'un élan divin, les multiples expériences de l'homme. Et nous avons fait tous les totaux de la vie pratique et de la vie sentimentale. Nous avons marié la Science et l'Art, je veux dire les trouvailles, et non les données de la Science, et l'idéal de l'Art, les appliquant l'une à l'autre pour capter et fixer les rythmes de la lumière. C'est le Cinéma. L'Art Septième concilie ainsi tous les autres. Tableaux en mouvement. Art Plastique se développant selon les normes de l'Art Rythmique.», cf. Ricciotto Canudo, *Manifeste des sept arts*, coll. «Carré d'Art», Séguier, Paris, 1995.

<sup>2</sup>De cette première époque de théorisation du cinéma (des années 10 aux années 30), l'histoire retient les noms de Germaine Dulac et Luis Delluc, Eisenstein, Bela Balasz, Vertov, Epstein ou encore Rudolf Arnheim. Quant aux artistes, ils seront nombreux en Argentine (notamment les membres de *Martin Fierro*) et ailleurs (depuis Apollinaire et la «nouvelle sensibilité» puis plus tard, Cendrars, Duchamp ou encore Artaud) à être attirés par les potentialités de ce nouvel art.

<sup>3</sup>En 1920, Ricciotto Canudo publie un texte intitulé «Défendons le cinématographe!» dans la revue romaine *L'epoca*. Il y fait remarquer que «tous les arts, avant de devenir un commerce et une industrie, ont été à leur origine des expressions esthétiques de quelques poignées de rêveurs. Le Cinématographe a eu un sort contraire, commençant par être une industrie et un commerce. Maintenant, il doit devenir un art. On veut accélérer le moment où il le deviendra pour de bon.», *L'usine aux images*, textes de Ricciotto Canudo publiés par Jean-Paul Morel, Séguier, Paris, 1995.

<sup>4</sup>Roland Barthes, «En sortant du cinéma», *Le bruissement de la langue, Essais critiques IV*, Paris, Seuil, p.407-412.

sujet. Edgardo Cozarinsky rappelle qu'à l'époque, le cinéma est une pratique presque exempte de bibliographies et d'académies et que Borges est particulièrement moqueur à l'égard des spécialistes, qui préfèrent leurs fichiers à la fréquentation des salles<sup>1</sup>. Comme pour Borges, le cinéma est pour Arlt une habitude, un répertoire de références accessible, une pratique partagée qui crée une communauté de cinéphiles ou plus modestement encore de «gens qui vont au cinéma» («moviegoers», terme que Stanley Cavell revendique pour parler de la pratique du cinéma) pour y trouver matière à expérience. C'est sur ce point qu'on va à présenter s'attarder.

### *Le cinéma, une expérience sensible*

Le cinéma fournit au spectateur l'expérience dont on pourrait dire, à la suite de Walter Benjamin, qu'elle fait défaut à l'homme moderne, et apprendre quelque chose sur la vie :

Desde la butaca, cada espectador vive en su sensibilidad un trozo de existencia de los personajes de sombra que gozan o sufren ante él. Por eso las multitudes afluyen hoy al cine.

En África, he visto a los indígenas de Tetúan reaccionar frente a una película de pistoleros con el mismo entusiasmo que los vecinos de un extramuro porteño. ¡Tan penetrante es la maravillosa universalidad del cine! ¡Tan extraordinaria la identidad de los sentimientos y las pasiones humanas, a pesar del mito de razas y religiones!

Hombres y mujeres van a buscar al cine, aparte de la distracción, una explicación de los problemas que complican sus existencias.

Van al cine a buscar experiencias. Conocimientos de la naturaleza humana. Procedimientos para mejor trinufar en la dirección de sus deseos.

El cine ha suplantado al teatro en su función de Escuela Práctica de Vida.

«Roberto Arlt escribe sobre cine», *El Mundo*, 27 août 1936 (19-20)

L'enthousiasme d'Arlt révèle le rôle fondamental que joue le cinéma à ses yeux. Ecole de la vie, le cinéma est une pratique double, à la fois subjective, intime (l'expérience de la salle obscure, écrin de l'identification fantasmagorique aux très platoniciennes «ombres») et collective qui le fait s'exclamer que le cinéma est l'art du présent et de l'avenir, art démocratique et universel. Les positions arltiennes sont assez proches de ce qu'à la même époque Benjamin dit au sujet du cinéma dans «L'œuvre d'art à l'art de sa reproductibilité technique» (1935). Benjamin s'intéresse à la façon dont le spectateur perçoit l'image

---

<sup>1</sup>Allardyce Nicoll, dont le *Film and Theatre* (1936) est considéré par Borges comme un exercice de pédanterie, lui paraît «versé en bibliothèques, docte en fichiers, souverain en catalogues» et aussi «quasiment analphabète en fréquentation des salles». Cf. Cozarinsky, *Jorge Luis Borges : sur le cinéma, op.cit.* p.12.

cinématographique, pour lui, le spectateur est comme hypnotisé face à cette image qui lui offre une représentation du réel. En même temps cette image lui permet d'acquérir une nouvelle façon de percevoir le monde, un espace auquel l'homme n'avait pas conscience d'appartenir, cette communauté qui apparaît en filigrane dans l'enthousiasme d'Arlt.

Pour Benjamin, l'apparition du cinéma a changé le comportement du spectateur face à l'art. Les spectateurs ne sont plus dans la passivité et le recueillement, les masses deviennent actives, elles participent à l'art et à son fonctionnement. C'est l'émergence des masses, issues des techniques de reproduction, qui rend possible les transformations de l'art et la façon de le percevoir. Le phénomène de masse et la grande quantité des œuvres d'art permettent, selon Benjamin, à l'art de se libérer de tout pouvoir fasciste et de toute aliénation des masses. L'optimisme de Benjamin quant aux possibilités démocratiques du cinéma (qui alimente une controverse sur le sens final de son essai fondateur et sur son excès de confiance au regard de ce que les régimes totalitaires feront du cinéma) n'est pas aussi net chez Arlt. Le cinéma, on l'a vu et on sera amené à le revoir dans les romans, est une puissante machine à illusion dont les effets peuvent être désastreux lorsqu'ils sont captés à des fins politiques autoritaires voire franchement totalitaires (et en ce sens, les intuitions arltiennes se vérifieront dans l'Histoire). Mais il n'en reste pas moins que dans ce passage, il manifeste un enthousiasme réel pour cet art dont les potentialités émancipatrices lui semblent réelles.

Et cela est propre au cinéma, ajoute Arlt. On va au cinéma en quête de sensations fortes, d'expériences, de sens. Comment, comme Arlt le proclame très solennellement, le cinéma supprime-t-il le théâtre dans cette fonction morale, sociale et politique (puisque le théâtre est avant toute chose le lieu de rencontre de la collectivité)? Grâce à la salle noire qui ne fait qu'accentuer le pouvoir de *mimèsis* de la fiction. Ces ombres agissent comme de puissants vecteurs cathartiques. C'est au cinéma que la *mimèsis* aristotélicienne trouve où fonctionner à la perfection. Suivons les intuitions arltiennes et essayons de les expliquer à l'aide de la pensée du philosophe américain Stanley Cavell<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup>Pour Stanley Cavell, le cinéma donne au spectateur une image réfléchie du monde rivalisant en cela avec celle que donne la philosophie. Le cinéma possède sa propre intelligence : il nous dit et nous montre quelque chose. A l'instar de la philosophie, le cinéma est un mode d'approche du monde. C'est donc comme expérience, et non pas comme objet, que le cinéma nous intéresse. Cf. *La projection du monde, réflexions sur l'ontologie du cinéma*, Paris, Belin, 1999.

Le paradoxe constitutif du cinéma tient à une double absence, à un double retrait, dans lesquels s'instaure la monstration du réel. Lorsque je regarde une photographie ou un film, la réalité qu'elles expriment m'est bien présente mais je ne suis pas présent à cette réalité. Cavell souligne cette assymétrie des acteurs et du public à partir de l'expérience traditionnelle du théâtre. Le public d'une pièce est un ensemble de personnes réelles à qui les acteurs sont présents mais qui ne sont pas présents aux acteurs, impliqués dans leurs personnages et leurs situations. Mais le cinéma creuse davantage cette retraite du spectateur esseulé dans la salle obscure ; il permet ainsi au public d'être absent mécaniquement, remarque Cavell puisque le cinéma est, sur le plan matériel, «une succession de projections automatiques du monde»<sup>1</sup>.

Parce que le cinéma est un automatisme, le public est absent mécaniquement de la séquence qui se joue. Il est, purement et simplement, hors-jeu. Mais un tel hors-jeu subjectif est corrélatif de l'être hors-jeu objectif de l'automatisme proprement dit. De la même manière que je suis hors-jeu, étranger au monde qu'il m'est donné à voir, la caméra est à son tour hors-jeu : elle doit reconnaître non pas qu'elle est présente dans le monde mais qu'elle est hors du monde. Pour que le monde cinématographique se manifeste sur un écran, il faut articuler une double absence, celle de la vue et celle du voyeur.

Arlt a bien raison de parler d'ombres car ce sont les ombres que nous épions qui réalisent le monde sans que nous ayons nous spectateurs, rien à faire, sinon le voir se réaliser par l'effet de notre désir, de manière 'magique' en un mot. On comprend alors que les gens viennent chercher au cinéma des réponses aux questions que leur pose la vie. Arlt en fait un lieu magique où l'on trouve tout, où les solutions apparaissent, lumineuses, sur l'écran où se jouent drames et comédies. Certes, l'approche d'Arlt reste très pragmatique, elle ne démonte pas comme nous venons de le faire les ressorts de cette efficacité 'magique' du cinéma. Mais dans son pragmatisme, le cinéma est, ne l'oublions pas, une «Ecole Pratique de la Vie». Arlt rejoint les positions de Cavell : ce qu'on retrouve au cinéma, c'est l'ordinaire. Retrouver l'ordinaire, c'est retrouver une adéquation de nos mots au monde et de notre expérience aux choses : le cinéma nous donne à voir, par les conversations et les personnages qu'il met à l'écran, la possibilité de telles réconciliations. L'examen du langage ordinaire, de nos usages, nous offre une vision du monde, une perception affinée des phénomènes ; ce qui ne revient pas à dire qu'il n'y a que du langage

---

<sup>1</sup>*Ibid.*, p.110

et que lui seul nous donne accès au monde mais tout simplement que ce que nous disons, c'est bien le monde. Alors se profile une idée semblable pour le cinéma. Le film ne constitue ni ne duplique un monde, il le projette, et c'est l'examen immanent de ces modes de projection qui peut nous donner l'ordinaire.

Derrière les histoires les plus extravagantes, on cherche la fine couche des réalités les plus contingentes et banales. L'ordinaire du cinéma se définit dans le rapport entre expérience et langage ordinaire. Ce que l'on va chercher au cinéma, Arlt le dit bien, c'est une explication à nos problèmes, un principe d'intelligibilité susceptible d'ordonner le flot chaotique des événements. En cela, le cinéma nous soulage, il est, comme le souligne Barthes, «le plus vieux des pouvoirs», le «guérissement»<sup>1</sup> qui chasse la mélancolie qui hante l'œuvre arltienne.

C'est donc un spectateur, pas même un cinéphile mais plutôt un simple «moviegoer» qui écrit les six critiques de films durant l'été 1936, quelqu'un qui «va au cinéma», sort de la salle, rumine les images qu'il vient de voir, en discute s'il est accompagné. Arlt, d'ailleurs, ne semble pas choisir les films qu'il va voir, comme s'il entrait dans une salle, harponné au hasard sur Corrientes par les affiches annonçant la prochaine séance. Des films -des productions hollywoodiennes pour la plupart<sup>2</sup>-, il ne retient pas le nom des réalisateurs (conformément d'ailleurs à la logique commerciale des studios vendant un film sur le nom des acteurs).

L'expérience sensible se traduit dans un récit. Les choix que fait Arlt dans la composition de ce récit sont intéressants. A peine est-on informé du contenu des films, les résumés sont lacunaires, les commentaires erratiques, portant essentiellement sur le jeu des acteurs, sur la qualité esthétique des décors (comparés à des tableaux) ; les remarques formelles et techniques (mise en scène, jeux de caméras, montage) sont quasiment absentes. Bref, les critiques arltiennes dérogent aux règles élémentaires du genre et on a

---

<sup>1</sup>Roland Barthes, «En sortant du cinéma», *Le bruissement de la langue, Essais critiques IV*, Paris, Seuil, p.407-412

<sup>2</sup>Dans les films commentés par Arlt, on retrouve quelques noms restés célèbres et les vedettes de l'époque, pour beaucoup oubliées par l'histoire. *Soy culpable* avec Emil Jannings (déjà deux fois 'oscarisé') ; *No todas son lo mismo* (1936) avec Ralph Bellamy et Gloria Shea ; *Acosada* avec Madeleine Carrol et George Brent (une jeune actrice anglaise révélée par le film d'espionnage *39 steps* d'Hitchcock en 1935 et un pilier des studios américains) ; *Reina por nueve dias* avec Nova Pilbean et Cedric Hardwicke et enfin *Mayerling* avec Charles Boyer et Danielle Darrieux (film français qui connaît un succès mondial et ouvre les portes d'Hollywood la 'fiancée de Paris'; Arlt, lui, ne se joint pas aux ovations).



du mal à se faire une idée de ce que peut bien être le film. Arlt écrit comme un spectateur qui commente les actions des acteurs. C'est l'émotion, reine de toutes ses critiques, qui guide l'écriture. Voyons l'exemple de la critique de *Acosada* (*The Case Against Mrs. Ames*, 1936). Le synopsis, qu'on serait bien en peine de retrouver dans l'article d'Arlt est le suivant : lorsque le riche monsieur Ames est tué, sa belle épouse Hope (Madeleine Carroll) est le principal suspect. En l'absence de preuves, elle est acquittée mais son fils lui est enlevé et l'assistant du juge (George Brent), persuadé de sa culpabilité fait tout pour confondre la veuve mais attendri par l'amour maternel, il tente finalement de les réunir. Arlt s'en tient à deux scènes centrales, celles des deux jugements, mêlant ses commentaires à un récit très parcellaire, à effets, et qui déjà comence *in medias res* :

Fiscal suplente :

'De formar parte del jurado una mujer, la asesina sería ahorcada'

Exacto.

«*Acosada* con Madeleine Carrol y George Bent», *El Mundo*, 5 septembre 1936 (27-29)

Arlt semble répondre au juge, l'approuver, c'est exact, dit-il, comme s'il était dans la salle. Il met ainsi en scène cette naïveté du spectateur de cinéma qui ne fait plus la distinction entre fiction et réalité et s'en prend aux acteurs, rejouant d'ailleurs un des clichés sur les premières séances de cinéma. L'adhésion au drame est totale, c'est cela qui compte, semble nous dire Arlt qui poursuit en donnant, un peu plus loin, son avis vaguement sociologique sur le film :

Es el escándalo americano, brutal y detonante, electrizado por los dólares, entrando en los titulares de los periódicos y las voces de las radios, a la curiosidad de todos los hogares.

«*Acosada* con Madeleine Carrol y George Bent», *El Mundo*, 5 septembre 1936 (27-29)

Puis il retranscrit le jugement de la mère, séparée de son fils récupéré et instrumentalisé par sa belle-famille. L'émotion est à son comble :

La atmósfera deviene francamente turbia. El juez barrunta la maquinariá de falsedades. Ensayo el trato persuasivo y el golpe de efecto. Coge al niño maleducado, le sienta en el estrado, le acaricia. El público aguarda la explosión de la bomba :

-El niño desenmascará a la abuela

Pero la criatura no acusa a la abuela. Confirma las declaraciones de los testigos falsos. Es una sorpresa tan espectacular, que en la platea se levanta un murmullo y una espectadora exclama, a mi lado :

-¡Maldito chico! ¡Qué bofetadas le daba yo!

Carece de importancia lo que sigue, cuando se descubre que la ex absuelta era inocente. Pero la película ha sido lograda e interesa. Con poco más de consideración por la inteligencia del público, la dirección pudo haber construido un drama perfecto.

Arlt isole ce qu'il considère être le climax du film, conforté dans son choix par la réaction du public qui interpelle les acteurs et nous fournit un nouvel exemple de cette 'suspension volontaire' du jugement de réalité qui fonctionne à plein dans cette anecdote et rend si ténue la frontière entre fiction et réalité.

La façon, lacunaire et somme toute banale, de raconter le film est intéressante. Elle montre le rôle fondamental de la mémoire dans le récit, opérant une sélection parmi les choses vues. Dans sa préface à *La projection du monde*, revenant sur certaines erreurs qu'il a commises dans le récit de films qu'il commente dans son livre, Stanley Cavell insiste sur le rôle de la mémoire dans notre capacité à produire une description critique d'événements cinématographiques. Sa manière d'étudier les films, écrit-il, passe principalement par leur réminiscence, comme pour les rêves. L'auteur donne d'excellentes raisons à cette méthode qui parie sur les oublis, les transformations, les inventions et le travail de l'inconscient contre l'érudition. Cette manière de faire élimine radicalement toute prétention d'une méthode à s'ériger comme la seule bonne puisque l'expérience personnelle est mise au poste de commandement. C'est de cette façon qu'Arlt procède, revendiquant la voie médiane, celle du spectateur, cherchant l'émotion, source d'expérience et vectrice de sens.

C'est, encore une fois, l'acteur qui est au centre de l'émotion produite par le film. Arlt porte un intérêt tout particulier à la personne de l'acteur, à son jeu, à sa présence lumineuse dans le film. Ainsi dans une *aguafuerte* datée du 29 novembre 1929, sortant du cinéma où il vient de voir *Alta traición* (*The Patriot*, 1928) un film d'Ernt Lubitsch (qu'il ne nomme pas), Arlt entend le commentaire d'un spectateur. Anodine, la remarque lui fait néanmoins ressentir la nécessité de défendre le film et ce qui en fait à ses yeux l'intérêt et la qualité «merveilleusement artistique» : le jeu de son acteur principal, l'allemand Emil Jannings. Arlt se livre à un éloge dithyrambique du métier d'acteur. Emil Jannings exprime toute la palette des émotions humaines ; monstrueux, il fait voir la beauté du mal. Eloge suprême, il est l'équivalent cinématographique de Dostoïevsky. Arlt insiste, l'art cinématographique repose sur la performance de l'acteur, sur la profondeur et la richesse de son jeu qui tient, particularité de l'art visuel, essentiellement à l'expressivité de sa chair :

Emil Jannings hace el papel del Zar Pablo I. El argumento de la obra no interesa. No interesa porque Emil Jannings, con su rostro, revela los siguientes estados de ánimo : Inconsciencia. Locura. Lujuria. Gula. Terror. Libidinosidad. Ferocidad. Espanto. Coraje. Astucia. ¿Qué es en síntesis, la película? Todos los estados de un desequilibrado revelados por el trabajo muscular de su semblante.

«Viendo actuar a Emil Jannings», *El Mundo*, 29 novembre 1929 (50-51)

Un peu plus loin, il cite un autre film (devenu un classique du cinéma), *Jeanne d'Arc* de Dreyer, au sujet duquel il reformule la même idée avec une précision intéressante : il n'a pas vu le film en entier et il se souvient avant tout du visage de Jeanne d'Arc reflétant ses supplices, tandis que le déroulement des péripéties lui semble tout à fait secondaire :

Recuerdo haber visto partes de la cinta *Juana de Arco*, que dirgía Dreyer. El tormento de Juana de Arco no estaba en los acontecimientos del suplicio, sino en el espantoso interrogatorio a que había sido sometida, y que se reflejaba en su rostro.

«Viendo actuar a Emil Jannings», *El Mundo*, 29 novembre 1929 (51)

Ce qui reste dans la mémoire du spectateur, c'est le visage de l'acteur, la dimension sensible du spectacle s'imposant aux dépens du déroulement des événements. Autrement dit, ce que la mémoire congédie c'est la fable (*muthos*), au sens aristotélien du terme, c'est-à-dire l'agencement d'actions nécessaires ou vraisemblables qui, par la construction ordonnée du nœud et du dénouement, fait passer les personnages du bonheur au malheur ou du malheur au bonheur. Cette logique des actions agencées définit pour la dramaturgie classique non seulement le poème tragique mais l'idée même d'expressivité de l'art. Or ce qui éblouit Arlt et lui fait considérer comme secondaire cette logique, c'est l'enregistrement d'une infinité de mouvements -micro-états de la chair de l'acteur- qui apparaît comme plus intense que tout changement dramatique de fortune. C'est ainsi que le cinéma, l'art des images mobiles, peut renverser la vieille hiérarchie aristotélienne qui privilégiait la rationalité de l'intrigue (*muthos*) et dévalorisait l'effet sensible du spectacle (*opsis*). Par ses remarques incidentes, en particulier par la place que, spectateur, il donne à l'émotion, Arlt participe d'une certaine foi animant les premiers théoriciens du cinéma pour lesquels, art de lumière, le cinéma donnait accès à une sorte de vérité intérieure du sensible, accomplissant une véritable révolution dans l'art.

*Le cinéma : art réaliste ou pur art de lumière?*

Voyons en quoi consiste cette révolution pour situer au mieux la position arltienne. Comme le souligne Jacques Rancière dans *La fable cinématographique*<sup>1</sup>, enquête sur l'utopie des premiers théoriciens et praticiens du septième art, le cinéma n'est pas simplement l'art du visible qui aurait annexé, grâce au mouvement, la capacité du récit. Il n'est pas non plus une technique de la visibilité qui aurait remplacé l'art d'imiter des formes visibles. Il est l'accès ouvert à une vérité intérieure du sensible qui règle les querelles de priorité entre les arts et les sens parce qu'il règle d'abord la grande querelle de la pensée et du sensible. Si le cinéma révoque le vieil ordre mimétique, c'est qu'il résout la question de la *mimèsis* à sa racine : la dénonciation platonicienne des images, l'opposition de la copie sensible et du modèle intelligible.

Ce que l'œil mécanique voit et transcrit, nous dit Jean Epstein dans *Bonjour Cinéma* un essai de 1921 que Rancière reprend dans son introduction, c'est une matière égale à l'esprit, une matière sensible immatérielle, faite d'ondes et de corpuscules. Celle-ci abolit toute opposition entre les apparences trompeuses et la réalité substantielle. L'œil et la main qui s'efforçaient de reproduire le spectacle du monde ainsi que le drame qui explorait les ressorts secrets de l'âme appartiennent au vieil art parce qu'ils appartiennent à la vieille science. L'écriture du mouvement par la lumière ramène la matière fictionnelle à la matière sensible. Tel est le drame nouveau, qui a trouvé avec le cinéma son artiste. La pensée et les choses, l'extérieur et l'intérieur y sont pris dans la même texture indistinctement sensible et intelligible.

Il ne s'agit pas de faire souscrire totalement Arlt à ces idées, il n'est ni praticien ni théoricien du cinéma et il prend soin très clairement de délimiter le lieu depuis lequel il parle, celui de spectateur. On peut gager que ce que devenait le récit au cinéma ne lui était pas totalement indifférent. Ce que l'on peut en tout cas avancer, c'est que l'intérêt qu'il porte au caractère sensible du spectacle puis, comme on le verra plus loin, à la lumière, qualité qui définit l'art du cinéma, rappelle l'aura utopique qui entourait à l'époque cet art encore très jeune.

---

<sup>1</sup>Jacques Rancière, *La fable cinématographique*, Paris, Seuil, 2001, p.7-28.

Il n'est donc pas simple de définir une conception arltienne et du jeu de l'acteur et de la nature du cinéma (art représentatif ou art de l'âge esthétique? pour reprendre les termes de Rancière), les deux étant évidemment liées. Il ne se dégage pas des textes une formulation claire, encore une fois Arlt n'est pas habité par le démon de la théorie. On pourrait même dire qu'au contraire, les déclarations d'Arlt oscillent en permanence entre deux attitudes contradictoires.

Il y a, d'une part, l'attention portée à la corporalité de l'acteur, à son extrême plasticité, comme si Arlt voyait dans le visage de Jannings le masque expressionniste, à la fois distancié et très expressif que l'acteur allemand arborait dans ses débuts (il est un personnage du *Cabinet des figures de cire*, film allemand d'inspiration expressionniste de Paul Leni et Robert Wiene, 1924). On sait que l'acteur expressionniste -conformément aux théories venues du théâtre (Appia et Craig) et à l'idée d'un certain détachement par rapport au récit (ou la fable, en termes aristotéliens)- entretient une distance avec le personnage qu'il est censé représenter. C'est là toute une conception du jeu théâtral qui depuis Diderot jusqu'à Brecht encourage l'acteur à concevoir son travail comme un celui d'un marionnettiste maniant des ficelles et ne devant en aucun cas ressentir ce que son personnage vit.

Or, d'autre part, un peu plus loin dans son texte, Arlt loue le «cœur» de l'artiste ; il fait parler Emil Jannings, traduisant en un discours ce que son visage aux mille expressions est censé «dire» par lui-même. Non seulement le visage loué tout à l'heure pour sa puissance expressive, pour sa chair signifiante, a besoin d'être «traduit» en mots, autrement dit, la discursivité reprend ses droits mais ce que Jannings «dit», c'est combien son «cœur»<sup>1</sup> d'artiste est complexe, riche et profond. C'est donc dans ce siège de la sentimentalité que l'acteur vient chercher ses forces. Arlt met en scène l'investissement subjectif de l'acteur, cette qualité que Stanislavski recherche dans l'acteur qui doit puiser dans ses forces intimes, ressentir ce que son personnage vit pour parvenir à le construire<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup>«Viendo actuar a Emil Jannings», *El Mundo*, 29 novembre 1929 (50-55).

<sup>2</sup>Cf. *La formation de l'acteur* et *La construction du personnage* sont les deux ouvrages qui formalisent au début des années trente le système de jeu mis au point par le metteur en scène Stanislavski (mort en 1938) pour répondre aux exigences naturalistes de Tchekov ou Gorki. Son enseignement révolutionne l'art du comédien et du metteur en scène. Il sera notamment la base de la création de la technique d'interprétation appelée *La Méthode* utilisée à l'Actor Studio.

On sait la fortune que ces théories, opposées à celle de l'école de la distance, auront à Hollywood. Ainsi, les commentaires d'Arlt révèlent un balancement entre identification et distanciation ; le ressenti du spectateur renvoie à deux conceptions traditionnellement opposées du jeu de l'acteur : l'une est réaliste, l'autre anti-réaliste. Ce balancement nous renvoie à une autre oscillation, entre la perception du cinéma comme art représentatif, réaliste et celle, portée par les avant-gardes, d'un cinéma comme art révolutionnaire qui congédie la domination aristotélicienne du récit pour révéler la vérité du sensible. Insistons une dernière fois : il n'y pas de formulation théorique de ces tensions, Arlt n'en est peut-être pas conscient. Ce sont ses réactions de spectateur qui renvoient à des conceptions différentes du cinéma.

On retrouve la même oscillation, intensifiée dans son expression et ses effets, lorsqu'Arlt s'intéresse avec une tendresse toute particulière à Chaplin. Dans «Apoteosis de Charlie Chaplin», Arlt s'extasie devant le miracle Chaplin. Ce dernier n'est plus un simple acteur, il est une révolution dans l'art dramatique dont on mesure la portée en analysant l'émotion complexe qu'il produit chez les spectateurs. Chaplin provoque cette variante singulière du comique qu'est le grotesque, mélange de rire et de tristesse, «comique absolu», traversé par la violence et de cruauté, pour Baudelaire. Chaplin est du côté de l'enfance, nous dit Arlt, il produit un rire mêlé de souffrance, causé par le grotesque, or «le rire a en soi quelque chose de profond, de satanique et de primitif»<sup>1</sup>. Arlt, le dit bien, il fait rire en nous, l'enfant, le primitif baudelairien. Et ce rire paradoxal est en soi, pour Baudelaire, une marque d'humanité :

Comme le rire est essentiellement humain, il est essentiellement contradictoire, c'est-à-dire qu'il est à la fois signe d'une grandeur infinie et d'une misère infinie. C'est du choc perpétuel de ces deux infinis que se dégage le rire.

C'est cette humanité, paradoxale par nature, que Chaplin nous fait éprouver, lui qui est «si humain». Et c'est cette humanité qu'il nous révèle en miroir qui conduit Arlt à formuler un doute, sous forme d'interrogation, pour y répondre immédiatement :

Y sin embargo, nos hacer reír. ¿Por qué? ¡Vaya usted a saberlo! Y a pesar nuestro nos entristece. Pero primero, reímos ; luego nos apiadamos. ¿Es el actor o es el hombre lo que nos conmueve en estas circunstancias?

---

<sup>1</sup>Charles Baudelaire, «De l'essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques», *Ecrits esthétiques*, préface de Jean-Christophe Bailly, Paris, 10/18, 1986, p.188-208.

Yo creo que el maravilloso arte de Chaplin consiste en continuar siendo hombre en la pantalla. No actor : hombre.

«Apoteosis de Charlie Chaplin», *El mundo*, 28 juin 1929 (45)

Le trouble ontologique : c'est là la différence majeure qui sépare Chaplin du reste des acteurs, et même de Jannings qui pourtant excelle dans son art. On ne sait plus qui est à l'écran. Ou plutôt, si, on le sait, ou tout au moins, on croit le savoir et c'est ce qui nous fait adhérer à l'ombre portée sur l'écran. C'est l'homme, dépouillé du masque de l'acteur, l'homme à nu. Illusion suprême de la star, dira-t-on, qui s'impose devant les différents rôles qu'elle peut incarner. La star porte en effet à son plus haut point la logique du type cinématographique en inversant le rapport établi au théâtre entre l'acteur et le personnage. Stanley Cavell explique ce sentiment d'«humanité réelle» que produit le type à l'écran<sup>1</sup>. Un type à l'écran n'a pas à être posé, dit-il, selon la tradition théâtrale, par la récurrence d'un rôle dans un corpus de pièces ; il peut être posé par la récurrence d'un acteur dans un corpus de films. Cela contribue à expliquer pourquoi l'on trouve qu'à l'écran la distinction acteur-personnage s'effondre et que l'on est amené à parler des individus projetés sur l'écran comme d'individualités, et à nier implicitement, dans l'expérience que nous en faisons, la distinction entre des types et des personnages à trois dimensions.

Parce qu'il nous émeut, parce qu'il nous fait éprouver cet étrange sentiment qu'est le grotesque, parce que, dirait Baudelaire, il nous fait ressentir notre humanité dans sa nature contradictoire, «satanique», Chaplin est à la fois moins et plus qu'un acteur, «homme» dit Arlt, star pourrait-on rajouter. Et en tant que tel, il porte à son maximum l'effet d'identification que suscite toute *mimèsis*. Non seulement, nous dit Arlt, c'est l'homme et non plus l'acteur que l'on voit sur l'écran, mais, étape suivante, c'est «nous» que nous voyons :

Lo miramos y de pronto Chaplin deja de ser él para convertirse en nosotros ; nosotros nos convertimos en el hombre de la esquina, que bajo un farol, husmeado por un perro atorrante, piensa qué camino es el que ha de elegir.

«Apoteosis de Charlie Chaplin», *El mundo*, 28 juin 1929 (46)

Ainsi, dans cette première approche des films de Chaplin, on retrouve une conception réaliste du personnage renforcée par la puissance identificatrice de la star s'imposant

---

<sup>1</sup>Stanley Cavell, *La projection du monde*, *op.cit.*, p.54-58.

devant les personnages qu'elle incarne. La relation singulière que cette dernière tisse avec le (son) public assoit l'idée d'un cinéma comme art représentatif, jouant puissamment sur l'adhésion fantasmatique du spectateur.

Dans une autre *aguafuerte*, «Final de *Luces de la ciudad*», datée du 24 juillet 1931, Arlt revient sur Chaplin<sup>1</sup>. A nouveau, l'acteur est perçu comme le maître du «grotesque» mais cette fois, Arlt ne laisse quasiment aucune place à l'argument du film. Il s'intéresse à sa beauté plastique, en insistant sur la qualité lumineuse des images. Le film est perçu comme une série d'instantes intenses, détonations de lumière qui sont autant de condensations magiques de la durée :

Quiero ocuparme del final de la película porque no me alcanzarían muchos espacios como el que dispongo para escribir, para hacer el elogio de una obra genialmente grotesca, que al final se transforma en la más dolorosa de las bellezas poemáticas que puedan ofrecerse en el cine actualmente.

Sí, el final de *Luces de la ciudad* es el más extraordinario poema fotográfico que ha creado Chaplin. [...]

No es posible con palabras describir el valor estético, altísimo, de este final, en el cual todos los gestos, miradas, expresiones, detalles, son de una delicadeza purísima. El espectador medianamente sensible se olvida que está frente a una pantalla. Los espectáculos que la película hace pasar ante sus ojos adquieren el carácter de una sinfonía espiritual. Es como si fuera posible componer música con juegos de luces y sombras.

«Final de *Luces de la ciudad*», *El Mundo*, 24 juillet 1931 (74-78)

«Poème photographique», «Symphonie spirituelle», «jeu de lumières et d'ombres», les métaphores choisies par Arlt relèvent d'une conception esthétique et formaliste du cinéma, opposée au commerce et à la reproduction. On croirait lire un fragment de textes de Louis Delluc, de Germaine Dullac ou de Jean Epstein, représentants majeurs de l'avant-garde française. Le cinéma sera pour eux la religion de l'avenir, la nouvelle cathédrale de l'humanité sortie de l'individualisme, et le «temps de l'image», celui de la réalisation de tous les arts ensemble.

---

<sup>1</sup>La figure de Chaplin jouit, à l'évidence, d'un grand prestige, et occupe une place singulière dans le panthéon sentimental des écrivains. Borges publie quant à lui un éloge de la star intitulé «El cinematógrafo, el biógrafo» dans *La Prensa* du 29 décembre 1929 puis il réitère son admiration dans «Los evadidos de la realidad», publié dans *Revista Multicolor de los Sábados*, supplément culturel du très populaire *Crítica*, qu'il dirige de 1933 à 1934 avec son ami Ulyses Petit de Murat. Dans cet article, Chaplin est, aux côtés du clown et du ventriloque, le héros de notre enfance que nous continuons d'admirer, nous qui savons 'brouiller les cartes du sublime et du grotesque'. Borges salue l'«humanité de l'artiste», que l'on reconnaît à la singulière émotion qu'il inspire. Grâce à lui, «ce qui nous est arrivé, ce qui peut nous arriver, ce qui devait nous arriver, nous le savons désormais». cf. *Feuilletons du samedi* (traduction française de *Borges en Revista multicolor. Obras, reseñas y traducciones inéditas*, Buenos Aires, Atlántida, 1995), Anatolia, Editions du rocher, Monaco, 1995, p.34-38.



Pour nommer la spécificité du premier art moderne, «fils de la mécanique et de l'idéal des hommes», Louis Delluc remet en honneur une idée ancienne : la «photogénie» (1920), qui désigne l'aspect poétique des choses susceptible d'être révélé par le cinéma, grâce à «cette suppression de l'art, qui dépasse l'art et qui est la vie». Arlt parle d'une musique, d'une rythmique visuelle or la photogénie résulte d'une «cadence», d'un rythme, d'une orchestration puissante des plans et de leur succession. Germaine Dulac, à partir de 1925, identifie le cinéma à cette orchestration visuelle, à cette magie des yeux : «la cinégraphie intégrale». Elle affirme que l'œuvre d'art ne tient pas à son «sujet», à la nature ou au récit, mais à la puissance des moyens mis en œuvre. Le cinéma a doté l'humanité d'un nouveau sens : la vision du mouvement et des rythmes visuels. Arlt emploie un langage propre à décrire ce cinéma abstrait et expérimental qui allait attirer peintres et plasticiens d'avant-garde et influencer la littérature moderne. Ce cinéma qui tout oppose à celui d'Hollywood dont Arlt est, on l'a vu, spectateur.

Il n'est pas anodin qu'Arlt s'extasie devant la beauté visuelle d'un film de Chaplin. Ce dernier est l'exemple parfait de ce faisceau de contradictions qu'est le cinéma. Commerce, industrie, art réaliste, hollywood si l'on veut *vs* art total, purement visuel, non mimétique, pensée visuelle de la théorie française. Comme le dit Rancière en analysant l'utopie esthétique des théoriciens français, Chaplin, «l'automate burlesque, était déjà, avant le cinéma, une figure esthétique constituée, un héros du spectacle pur, récusant la psychologie traditionnelle. Et ce n'est pas comme une incarnation de l'automate technique qu'il a fonctionné au cinéma, mais plutôt comme instrument d'un dérèglement fondamental de toute fable, un équivalent dans l'art des images mobiles, du devenir passif propre à l'écriture romanesque moderne»<sup>1</sup> qui récusé la représentation.

Finalement, on retrouve dans les textes arltiens une tension caractéristique des premiers temps du cinéma, de sa nature même, originellement duelle : industrie et art, technique de reproduction et pensée des formes, réalisme et volonté de s'en défaire, psychologie et rejet de cette dernière. En effet, dans les commentaires d'Arlt, tantôt palpite la magie lyrique d'une écriture de lumière, opposant le scintillement intime des choses aux fables, tantôt se manifeste, au contraire, le vif intérêt, indéradicé, pour l'histoire car le cinéma, paradoxalement, et au grand dam des zélés de son utopie

---

<sup>1</sup>*Ibid.*, p.7-28.

lumineuse, raconte des choses. Il a renoué avec le vieil art des histoires, et en est même devenu le gardien le plus fidèle. Il a restauré tout l'ordre représentatif que la littérature, la peinture et le théâtre avait mis à mal (et la nostalgie contemporaine accusera très vite l'involution du cinéma attribuée à deux phénomènes : la coupure du parlant, l'industrie hollywoodienne).

Arlt va au cinéma, commente les films que tout le monde voit, hollywoodiens par définition, et en tant que journaliste (*aguafuertista*), il en mesure les portées sociales. Les dernières remarques ne doivent pas faire oublier cet aspect essentiel de l'approche arltienne du cinéma. Pour en mesurer la portée, nous avons cherché à l'éclairer de la comparaison avec une sensibilité américaine pour laquelle le cinéma est un miroir et un moteur de l'imaginaire collectif. Cette sensibilité, croyons-nous, traverse les textes arltiens.

Le cinéma naît en France où il fonde une tradition théorique et pratique dont on vient de retracer la généalogie mais sa terre de prédilection demeure sans doute l'Amérique<sup>1</sup>, c'est une réalité historique qui n'est plus à démontrer. Et à cet égard, l'importance de Hollywood dans toute l'œuvre arltienne est signifiante. Usine à rêves, cœur d'un imaginaire *escapista* présent dans les textes arltiens, le cinéma américain «art d'un peuple nouveau dépourvu de mémoire», n'a que faire, lui, de la synthèse des arts et du drame visuel abstrait : il invente les moyens d'une narration nouvelle. On a retrouvé les traces de cette autre utopie, politique et non plus strictement esthétique, proprement américaine (?) voire panaméricaine (?) chez Arlt<sup>2</sup> et on sait qu'elle est présente aussi chez Borges, dès les années vingt et plus tard, perceptible notamment dans son intérêt pour le western qu'il considère comme le relais contemporain de l'épopée<sup>3</sup>.

C'est à cette époque donc, dans les années vingt et trente, que tout se joue, que le cinéma se définit dans ce nœud de tensions dont il est toujours porteur aujourd'hui. Les

---

<sup>1</sup>L'histoire nationale américaine est une histoire cinématographique qui commence en 1915 avec *Naissance d'une nation* de D.W.Griffith.

<sup>2</sup>«El cine está realizando una tarea revolucionaria en estos pueblos atrasados, donde un comerciante en libros se moriría de hambre», «El cine y estos pueblitos», *Notas sobre el cinematógrafo*, *op.cit.*, p.106-111.

<sup>3</sup>«Dans une digression de «L'autre Whitman» (article daté de 1929, supprimé lors de la réédition de *Discussion*), Borges fait allusion à l'absence de communication entre les habitants «des diverses Amériques» et hasarde : «absence de communication que le cinéma, avec sa présentation directe des destinées et, non moins directe, des volontés, tend à lever». «Je crois qu'à notre époque, où les hommes de lettres semblent avoir négligé leurs devoirs épiques, l'épopée a été sauvée, assez bizarrement, par les westerns»; «Au cours de ce siècle, c'est curieusement à Hollywood que la tradition épique a été controversée» (Borges interviewé par Ronald Christ dans *The Paris Review* n°40, hiver-printemps 1967, cf. Cozarinsky, *Jorge Luis Borges : sur le cinéma*, *op.cit.*, p.12-13.

textes arltiens consacrés au cinéma se trouvent à cette jonction originale, elles en sont un formidable écho. On verra dans le prochain chapitre comment cette tension habite les récits arltiens entre l'art représentatif, réaliste, qui «raconte» et l'art «de l'âge esthétique» qui pour Rancière est «un art qui vient après et défait les enchaînements de l'art représentatif : en contrariant la logique des actions enchaînées par le devenir-passif de l'écriture ; ou bien en re-figurant les poèmes et les tableaux anciens»<sup>1</sup> et, dans le cas qui nous intéresse, invite de diverses façons cette utopie portée par le cinéma. L'intérêt d'Arlt pour le cinéma éclaire les enjeux de son écriture romanesque : celle-ci est prise dans ce mouvement général de l'art dont le cinéma, art par excellence de la modernité, incarne toutes les ambiguïtés, espoirs déçus et réalisations inattendues.

---

<sup>1</sup>Cf. Rancière, *La fable cinématographique*, *op.cit.*, p.7-28.

## Chapitre II Roman et modernité



*Los siete locos* et *Los lanzallamas* sont les deux romans majeurs d'Arlt, souvent lus comme les reflets d'une époque mouvementée, les années 30, traversées par la montée des idéologies totalitaires et par un vent révolutionnaire qui, en Argentine, débouchera sur un coup d'état et une «décennie infâme» révélant la faiblesse de la démocratie. On se propose de repenser le rapport des romans arltiens à leur contexte. Les romans arltiens déchiffrent les manifestations d'une modernité marquée par le triomphe de l'image, la généralisation de ses valeurs (reproductibilité, importance de l'apparence et du spectacle) et les angoisses que celles-ci inspirent (perte d'aura et fin de l'expérience, sentiment d'une diminution de l'être). Lecture critique du sujet, de la temporalité moderne et de l'action politique, les romans arltiens font peut-être de la politique mais depuis la littérature. Autrement dit, la politique, dans le roman arltien est, comme on le verra, le fruit d'une méditation sur le sujet humain et sur les pouvoirs de la littérature. Cette interprétation des romans arltiens résulte d'une lecture textuelle qui fait une large place à l'influence de l'image dans l'écriture. Il convient, avant d'aborder la question du sujet et du contexte, d'en présenter la démarche.

## I Texte et image. Introduction à une lecture de *Los siete locos* et *Los lanzallamas*

Au cours de la période qui nous intéresse dans cette partie (1928-1932) Arlt façonne, comme on vient de le constater, une figure publique, facette nouvelle et décisive d'une puissante et complexe image d'écrivain et d'auteur. C'est aussi durant cette période qu'il écrit son célèbre cycle romanesque, *Los siete locos* (1929) et *Los lanzallamas* (1931), de nombreuses nouvelles dont une partie est réunie dans *El jorobadito* (1933) ainsi que ce roman mal aimé qu'est *El amor brujo* (1932). C'est une période de maturité qui s'ouvre alors. Arlt écrit des œuvres qui, comme on le verra, participent à un mouvement plus large de remise en question du roman, ce genre roi du siècle précédent dont on proclame alors un peu partout la mort et qui, sous le feu des attaques, montre néanmoins sa vitalité et sa capacité à dire et 'agir' le monde. S'il y a, comme on le croit, une réflexion sur le roman chez Arlt, cette réflexion ne s'enferme pas dans un solipsisme nihiliste, un autotélisme qui ferait de la littérature son seul horizon. Bien que moins théorisée que celle menée depuis l'avant-garde par Macedonio ou Borges, la critique arltienne du roman n'en est pas moins radicale. S'ils ont été écartés de ce chapitre de l'histoire du roman (la crise des années 20-30), éclipsés par les attaques en règle des anti-roman, c'est peut-être parce qu'au lieu de tourner le dos au réel, les romans arltiens empruntent des chemins plus tortueux.

Dans les romans arltiens se lit une tension entre le réalisme (ou plutôt la parodie du genre, nous y reviendrons) et une nouveauté formelle qui, croit-on, tient en grande part à l'influence de l'image. C'est sur ce point que l'analyse portera. Il s'agit à présent d'en présenter la méthode et les enjeux dans la réception de deux romans majeurs de l'œuvre arltienne. Quelques précisions s'imposent sur les termes que nous employons. 'La méthode' ici esquissée procède d'un souci de modaliser une intuition de lecture mais elle ne suppose aucune 'grille' pour cette lecture. La 'méthode' est, si l'on veut, inductive et ce n'est que pour la bonne intelligence de la critique qui est faite ici des romans arltiens,

qu'on la formalise au début de ce travail. Sa vertu consiste à tenter de tenir un difficile équilibre entre la lecture impressionniste et la raideur doctrinale<sup>1</sup>.

La 'méthode' critique qui est ici esquissée procède donc d'une impression de lecture qui s'attarde et s'étonne d'une abondante et suggestive matière 'visuelle' dans les romans. (on se permettra, à cette étape de l'analyse, on certain flou sur les termes, qu'il s'agira, chemin faisant, de dissiper). Partant de cette impression, elle suggère une présence singulière, active et non simplement décorative et secondaire du visuel dans le processus d'écriture, ce que nous appelons une «pensée du roman», et qui fait la nouveauté formelle du roman arliien. Elle en présentera les moyens d'analyse (dispositifs, qui seront mis en œuvre dans la représentation du sujet) et surtout l'esprit qui les anime. Enfin, on évaluera quel renouveau critique peut apporter une approche visuelle à la question déjà très débattue mais néanmoins centrale du réalisme des romans arliiens.

## 1. Des romans tout en images

Il est fréquent que l'on ne se rappelle pas l'histoire d'un roman, et que même le souvenir de ses personnages s'estompe. Il est bien rare de pouvoir se livrer à l'exercice du résumé comme on va le faire pour la bonne intelligence de ce travail. Ce tri opéré par la mémoire sur la matière narrative sera le point de départ de notre étude, son intuition. Mais, avant d'y parvenir, l'on forcera un peu le souvenir laissé par le cycle des sept fous. En effet, il convient, avant de poursuivre sur les enjeux théoriques et symboliques de cette crise du roman dans laquelle les récits arliiens s'inscrivent, de résumer l'intrigue des deux romans qui nous intéresseront principalement car leur division en nombreux chapitres, comme autant d'épisodes de feuilletons, morcelle quelque peu l'action.

Un groupe hétérogène de personnages menés par l'Astrologue -un leader charismatique, tantôt communiste, tantôt fasciste- se retrouvent dans une banlieue de Buenos Aires pour établir un plan destiné à prendre le contrôle non seulement d'un état mais aussi de l'imagination et de la subjectivité des habitants de la planète entière. De

---

<sup>1</sup>Cf. Jean Starobinski, «La relation critique», *L'œil vivant II. La relation critique*, Paris, Gallimard, 1970, p.11-56.



nombreux chapitres de ce récit d'un complot -dont l'idéologie, d'inspiration à la fois totalitaire et libertaire, est des plus composites- sont centrés sur Erdosain, le personnage 'aliéné' par excellence, petit employé misérable de la multinationale Limited Azucarar Company. Accusé d'avoir extorqué la compagnie, dénoncé par le cousin de sa femme Elsa (le cynique Barsut) et angoissé à l'idée de perdre son emploi, Erdosain demande de l'argent à l'Astrologue. Il est immédiatement attiré par le projet de l'Astrologue : fonder une société secrète révolutionnaire dont l'objectif final sera atteint au terme d'une série d'interventions choc parmi lesquelles sont planifiées des manipulations orchestrées par les médias de masse ou encore l'utilisation d'armes chimiques.

La société compte parmi ses membres Haffner, alias le Rufian Mélancolique<sup>1</sup> (le financier de la bande qui doit organiser le réseau de maisons closes destiné à récolter des fonds), le Chercheur d'Or qui, comme son nom l'indique, est une sorte de pionnier qui fait souffler le lointain vent du sud dans les réunions de la résidence de Temperley, lieu de rencontre de la société secrète, dans les faubourgs de Buenos Aires. Erdosain en est le sombre génie solitaire, chargé de concevoir les plans de l'usine chimique destiné à produire le gaz qui anéantira la planète, en commençant par la ville de Buenos Aires. Il vient aussi avec l'idée de kidnapper Barsut, son pire ennemi, pour lui extorquer le petit pécule qu'il a récemment amassé.

L'Astrologue est le maître des opérations ; son incroyable don de manipulation repose en partie sur une capacité à faire croire à chacun une version différente du plan et à ne jamais réunir au complet la cellule grâce à une série de simulacres. Tout ce qui entoure l'Astrologue est frappé du sceau du mensonge et du faux-semblant, non seulement son discours mais aussi les réunions secrètes qu'il organise et les personnages qu'il y convie (un militaire et un avocat communiste). L'acte le plus théâtral de ce génie de la manipulation est le simulacre d'assassinat de Barsut.

Dans la suite, *Los lanzallamas*, annoncée déjà dans la première partie selon la technique bien connue du feuilleton, l'Astrologue convainc une autre connaissance d'Erdosain, Hipólita, la Boiteuse. Elle avait d'abord l'intention de le faire chanter mais elle se laisse finalement séduire par ce personnage charismatique tirant sa force de sa première

---

<sup>1</sup>Les noms français des personnages sont ceux de la traduction d'Antoine et Isabelle Berman. Cf. Roberto Arlt, *Les sept fous*, Paris, Belfond, 1981.

faiblesse (un accident violent l'a castré). Barsut est libéré par l'Astrologue qui lui remet des billets falsifiés lesquels lui vaudront plus tard d'être arrêté par la police. Erdosain entre dans une période d'angoisse extrême tandis qu'il est gagné par le zèle révolutionnaire et achève les plans de l'usine chimique dont le croquis est reproduit dans le roman (une des images visuelles de l'œuvre arltienne, celle qui cristallise les efforts de l'ingénieur-inventeur et inscrit dans le texte le futur projeté par le délire révolutionnaire). Entre-temps, il assassine sa jeune amante, la Bigleuse, dans un acte d'une violence extrême et gratuite qui précipite sa propre fin et celle de la société secrète.

Le narrateur à la première personne, désigné comme le «Commentateur», qui apparaît peu à peu dans le premier roman, intercalant ses commentaires en note ou dans le texte, se présente comme un journaliste à qui Erdosain, fuyant la police, aurait confessé ses crimes et confié sa profonde douleur morale avant de se suicider dans un train. Finalement, ces événements sont exploités par les journaux, comme un spectacle de plus, dépourvus de tout contenu révolutionnaire et réduits à une sombre et sordide conspiration criminelle. Après avoir mis le feu à la résidence de Temperley, l'Astrologue disparaît avec Hipólita, Barsut se lance dans une carrière d'acteur quand on lui propose de jouer son propre rôle dans un film relatant les événements 'spectaculaires' (c'est alors, par ce coup de projecteur qu'ils le deviennent) qui viennent de se dérouler à Temperley.

Si, comme on l'a suggéré, l'exercice auquel on vient de se livrer est peu naturel et suppose un effort, ce qui des romans, au contraire, reste dans la mémoire du lecteur, sans qu'il lui en coûte de se le rappeler, ce sont essentiellement ses personnages. En effet, si les personnages arltiens, du moins ceux de ses romans, restent dans l'esprit du lecteur, acquérant un peu de cette vie autonome que certains personnages parviennent à arracher à la fiction, il est certain que même dans l'esprit du plus scrupuleux lecteur leurs faits et gestes s'échangent, se brouillent et s'effacent.

Et, plus précisément, une fois les deux volumes de l'histoire des sept fous refermés, que reste-t-il d'Erdosain, de l'Astrologue, de Barsut, d'Ergueta, du Rufian Mélancolique, d'Hipólita ou d'Elsa? Dans l'ordre et respectivement : une noirceur labyrinthique, un visage «romboidal» (celui de l'Astrologue) et un discours hallucinatoire, le sourire figé d'un comédien cynique, un délire mystique baigné dans une lumière dorée et l'une des phrases les plus célèbres de la littérature argentine («Rajá, turríto, rajá»), le regard désabusé d'un

ancien professeur de mathématiques reconverti en souteneur et sa mort digne du cinéma noir américain, un regard vert perçant et une chevelure de feu présageant l'embrasement final de la résidence de Temperley, enfin le visage pâle d'une innocente dostoievskienne confessant sa douleur d'être mariée à un «monstre». Des couleurs, des formes, des images et, parfois, quelques bribes de dialogues, voilà ce que le plus célèbre roman arltien nous laisse en mémoire, des images plutôt que des discours. Et ce n'est pas rien puisque cette matière visuelle suffit à faire entrer des personnages dans ce patrimoine littéraire qui constitue la mémoire subjective et collective.

Au moment d'aborder le cycle des sept fous, ce cœur de l'œuvre arltienne, sa facette la plus connue et la plus commentée, souvenons-nous de l'intuition cavellienne qui prend pour point de départ ce tri qu'opère la mémoire du spectateur de cinéma. Partir des traces mnésiques, imagées et trouées d'imaginaire, laissées par le récit de la société secrète, c'est, d'une certaine façon, comprendre que cette épopée nihiliste, plus rêvée que réelle est la plus aboutie des fictions arltiennes. Gageons que cette sélection par l'oubli, devrait nous permettre de définir les grandes tendances du récit arltien, de remonter, en d'autres termes, vers une poétique du récit. Après tout, ce que suggèrent les remarques cavelliennes sur la façon dont nous rapportons un film, c'est comment se construit un récit, comment chemine la narration, par effets d'oblitération, de condensation et de déplacement.

Souvenons-nous qu'Arlt se fie à sa seule émotion quand il s'agit de juger un film et que cette émotion se traduit dans ses comptes rendus par une attention particulière portée à la qualité des images, à un détail, aux expressions du visage de l'acteur, à une scène qui doit concentrer le drame du film. On aura l'occasion de constater que ces critères intuitivement adoptés par un Arlt spectateur se retrouvent dans les quelques *aguafuertes* où un Arlt polémiste et théoricien, (figure étrange, Arlt n'est-il pas l'écrivain instinctif, sauvage et brouillon qui écrit devant l'urgence d'un 'édifice social qui s'écroule?') défend son idée du roman. A l'instar d'un Arlt héraut du spectateur, prenons le parti du lecteur - qui est, comme on le verra, un spectateur en devenir, tiraillé par l'émotion, ballotté d'épisode en épisode et par moment agressé par l'esthétique singulière des récits arltiens - et revenons vers ces traces laissées par la lecture du cycle des sept fous.

Des formes et des couleurs, voilà ce que l'on retient de l'Astrologue (le losange) et d'Hipólita (le rouge), c'est encore un réseau dense et redondant d'images mentales qui résume la figure d'Erdosain, ce terroriste toujours au bord du gouffre solipsiste, enfin ce sont des rues aux formes géométriques qui constituent le décor où évoluent les conspirateurs. Un point commun fédère donc ces souvenirs, ces impressions de lecture— au sens presque physique du terme, aurait-on envie d'ajouter tant la métaphore est présente, nous le verrons, dans le texte arltien- : le sentiment, certes encore confus à ce moment si peu analytique de la lecture, qu' 'il y a' de l'image, du visuel, un ordre étranger au discursif pur, en d'autres mots que le récit arltien s'appuie sur une manière singulière de voir.

Une précision s'impose quant à l'emploi qui sera fait du terme 'image'. Elle permettra de définir plus rigoureusement cette impression laissée par la lecture, intuition sur laquelle on fonde l'analyse à venir des romans arltiens. L'image participe à la fois de l'iconique (un tableau, un dessin, une photographie) et du verbal (une métaphore, une façon de parler, ou même une certaine aura, une renommée, en l'occurrence l'image d'auteur). On ne s'intéresse pas ici à l'image comme support, mais à l'image comme logique productive de sens. On pourra considérer, selon une première approximation, le discours comme l'un des systèmes sémiologiques, système différentiel fondé sur la succession (Saussure), et les représentations visuelles comme un autre système sémiologique, système synthétique fondé sur la condensation et le déplacement (Freud) dont nous verrons les manifestations et effets de sens dans le texte arltien.

## 2. Culture visuelle et «pensée du roman» arltien

La nouveauté formelle du roman arltien n'est pas, loin s'en faut, ce qui s'impose dans la réception la plus courante des romans arltiens. On les lit en effet plus volontiers à la lumière d'un contexte socio-historique particulier (crise économique mondiale et montée des totalitarismes) donc comme des romans de la ville, de la crise du capitalisme, des romans psychologiques, existentialistes, critiques à l'égard de la société bourgeoise et en particulier de sa morale sexuelle et bien sûr, pour ce qui est du cycle des sept fous, comme

des romans annonçant le coup d'état de 1930, donc des romans visionnaires présageant de façon saisissante les sombres années à venir en Argentine.

Ces lectures ne sont pas fausses, mais elles délivrent des vérités partielles sur les romans qu'elles ajustent à un contenu idéologique, sociologique ou psychologique. Elles manquent leur objet, en n'accordant parfois que peu d'importance à la façon dont le texte arltien 'parle' du monde qui l'entoure, des conduites et des passions humaines, de la folie destructrice de certaines entreprises politiques, de la fiction qui est peut-être, aux yeux d'Arlt, le comportement fondamental de l'esprit humain et, partant, le mécanisme essentiel de la société (mécanisme psychologique, politique et social, qui, comme on le voit, a partie liée avec la littérature, celle-ci étant le lieu par excellence de la critique de la société et de la subjectivité).

La démarche ici proposée est tout autre, inverse dans sa méthode. On s'attachera à une lecture textuelle qui considère que, pour une part essentielle, c'est la forme elle-même qui fonctionne comme un mode d'accès à la connaissance. Opposer de façon molaire (comme des catégories binaires, fixées dans leur opposition réciproque) 'la forme' et le 'contenu' même (et surtout) si c'est pour reconnaître leur unité indissociable ne fait sans doute pas beaucoup avancer les choses mais envisageons cette déclaration de principe comme ce qui peut guider un textualisme 'éclairé', et permettra, il faut l'espérer, d'éviter l'écueil formaliste, qui, symétriquement à celui d'une lecture des contenus, guette l'analyse littéraire des romans arltiens.

Il s'agira donc de déterminer en quoi (par quelles médiations, par quels mécanismes, en vertu de quelles propriétés) la forme du texte arltien peut constituer un mode d'accès à la connaissance. Ces mécanismes relèvent d'un profond changement introduit dans les formes narratives et donc dans les piliers (personnage, temps, espace) du roman traditionnel (celui du dix-neuvième siècle) par l'émergence d'une culture visuelle dont on a essayé précédemment de mesurer à quel point elle avait pénétré dans la conscience esthétique et politique d'Arlt (on n'insistera pas assez sur le lien profond qui unit les deux aspects).

Mais avant de rentrer dans le détail de ces manifestations d'une culture visuelle et de constater l'altération des formes narratives qu'elles entraînent, la relation complexe qu'elles impliquent avec le lecteur et interpréter les effets de sens qu'elles produisent, en

un mot toutes les questions théoriques qu'elles ne manqueront pas de soulever, il faut insister sur cette approche du texte arltien par sa forme qui, si l'on prend garde de ne pas tomber dans des impasses formalistes, permet une interprétation renouvelée du texte arltien, à contre-courant d'une tendance de la critique arltienne longtemps dominante analysant les contenus des romans arltiens (mélanges improbables de fascisme et d'astrologie pour certains<sup>1</sup>, prolongement du grotesque argentin mâtiné de marxisme pour d'autres<sup>2</sup>). Dans un texte fondateur pour la critique arltienne la plus récente, César Aira définit «le monde arltien» comme un mélange de perception et d'interprétation, un regard. Il décrit ainsi une attitude esthétique, une «option formelle» qui, selon lui, détermine fondamentalement l'œuvre arltienne :

En Arlt, el mundo es expresionista, de contigüedades excesivas y deformaciones por falta de espacio en un ámbito limitado, un interior (su mundo es un interior), es una opción formal. Es inútil pensarlo en términos psicológicos o socio-históricos o lo que sea. La opción formal crea un mundo y de un mundo pueden fluir todas las explicaciones que uno quiera<sup>3</sup>.

L'originalité de la proposition d'Aira réside dans une compréhension tout à fait singulière de l'expressionnisme appliqué au cas arltien. Il faut en effet entendre l'expressionnisme arltien comme la disposition mentale d'un sujet, une manière de voir et de ressentir qui définit une esthétique. Ce qui est très frappant dans le cas arltien c'est que cette façon de voir est incarnée, matérialisée et peut même se décrire comme un dispositif perceptuel singulier, au centre duquel le sujet arltien est pris dans un espace raréfié et continu, sans pause ni respiration (et si la *mala escritura* arltienne résidait dans ce rythme étouffant qui aligne les espaces, emboîte les perspectives sans laisser à son lecteur la possibilité de trouver un peu de ce repos que procure la présence rassurante d'un point de fuite?) Démonter le dispositif perceptuel des textes arltiens, c'est donc toucher au noyau d'une réflexion sur la représentation, car ces textes interrogent en effet les pouvoirs de la littérature, comment et pourquoi elle s'empare du monde, ou plus exactement et inversement le creuse, tournant autour de ses vides<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup>José Amícola, *Astrología y fascismo en la obra de Arlt*, Buenos Aires, Weimar, 1984.

<sup>2</sup>David Viñas, *Literatura argentina y realidad política. De Sarmiento a Cortázar*, Buenos Aires, Siglo XX, 1971, p.67-73.

<sup>3</sup>César Aira, «Arlt», *Paradoxa*, Rosario, n°7, 1993, p.57.

<sup>4</sup>En réalité, le premier à entreprendre une lecture formelle de Arlt est Masotta, qui une fois de plus ouvre une voie et se maintient à l'avant-garde la critique arltienne. Dans les premières pages de *Sexo y traición*, ilrompt catégoriquement avec la lecture sentimentaliste qui prévalait jusqu'alors (et qui a cours encore

Les analyses aujourd'hui classiques sur la perspective font entrevoir à quel point la question du dispositif de la représentation n'est ni un détail technique ni un jeu formaliste mais qu'au contraire, il est ce par quoi on peut arriver à savoir ce que les textes arltiens disent du 'monde', en l'occurrence, de la subjectivité et de la conscience collective brouillées, défiées par l'entrée dans cette zone de turbulences que sont les années trente, en Argentine et ailleurs. Comme le dit très clairement Aira, c'est un point de départ absolu et essentiel duquel peuvent découler des interprétations qui sans cette assise formelle -où la forme fait sens- sont inopportunes, dépourvues de vérité (la vérité est une question formelle chez Arlt).

En s'attachant à l'«option formelle» prise par Arlt, on abordera ce questionnement essentiel de la représentation qui donne toute leur puissance suggestive aux textes arltiens et qui, paradoxalement, est peu commenté par la critique (sans doute car il n'est jamais explicitement formulé par Arlt), questionnement essentiel car il interroge la subjectivité, un certain rapport au temps, et à la politique. Il y a chez Arlt une «pensée du roman» (et plus largement du récit puisque nous nous intéresserons aussi à certaines nouvelles), au sens où l'entend Thomas Pavel : en tant que recreation de la réalité, le roman émet une hypothèse substantielle sur l'organisation du monde et saisit l'homme individuel dans sa difficulté de l'habiter<sup>1</sup>.

Cette «pensée du roman» est intimement liée à la pratique des *aguafuertes* car c'est aussi là que se forge, dans le contact permanent avec l'image, un regard singulier. L'*aguafuertista* saisit la société portègne dans un geste qui allie une perception fine adossée à une interprétation acérée, et le nom judicieusement choisi par Arlt pour son billet suppose une attitude, un choix d'écriture qui vont, comme on a pu le voir, au-delà du jeu de connotations attaché à la technique de l'eau-forte et des intentions affichées de l'auteur. En effet, fondamentalement, c'est dans les *aguafuertes* que se constitue le regard arltien sur ses contemporains, ce que la mémoire collective a retenu en associant l'étrange nom germanique à la célèbre colonne hebdomadaire.

On a pu constater que ce regard se forge dans un contexte communicationnel où l'image est devenue un vecteur dominant d'information et de représentation du monde.

---

aujourd'hui) et pour laquelle l'ingénuité, l'authenticité gauche et la vitalité brouillonne sont des valeurs arltiennes.

<sup>1</sup>Thomas Pavel, *La pensée du roman*, Paris, Gallimard, 2003.

La conscience qu'a Arlt du rôle joué par la photographie dans la construction de son image publique en est la manifestation la plus claire mais on a pu également se rendre compte que la photographie accompagne, défie et déjoue la saisie des événements collectifs, voire politiques, comme dans le cas de la 'révolution' de 1930. Il en découle une vision parfois ironique ou en tout cas distanciée, de la vie politique, immense farce se perdant dans le jeu infini de la reproduction vaine.

Le regard arltien se constitue donc à l'ère de la reproduction technique qui place en particulier l'image et ses nouvelles caractéristiques (imprimés, reproductibles, sans aura, établissant un rapport en apparence plus direct avec son spectateur) au centre non seulement de la communication, affectant les médias d'information, mais aussi des formes artistiques de la représentation. Il est certain que cette révolution n'est pas une simple question de forme, la littérature fait face à de nouveaux dispositifs représentatifs créés par les médias modernes.

Chercher les dispositifs visuels à l'œuvre dans le texte arltien, c'est aussi une façon de dénouer une matière dense, ce mélange d'images fortes que laisse dans la mémoire du lecteur cette écriture si dense et dont la puissance imaginaire échappe à qui veut l'analyser en terme d'images verbales. Que l'on ne se méprenne pas sur la nature de la difficulté : cette écriture n'enserme pas un imaginaire qui serait un au-delà ineffable, mettant définitivement en échec l'analyse critique mais elle risque de faire taire une analyse qui se prendrait à son jeu, celui, disons, d'un imaginaire au sens lacanien du terme. Pour ne pas se laisser sidérer par les détonations visuelles de l'écriture arltienne, ou pour ne pas rester englué dans ce magma de sensations que sont certains personnages arltiens, il faut proposer un modèle de lecture du roman susceptible de délier ce paquet d'images, de déjouer les effets de la fascination. Ce modèle cherchera aussi bien dans les grandes articulations du roman que dans le détail de ses approches particulières ce qui se joue dans cette mise en tension du récit par le visuel.

Il s'agira donc d'organiser la narration de la maturité arltienne autour des chocs induits par la confrontation au visuel, par le travail du récit pour se situer dans ce nouveau cadrage esthétique organisé autour des dispositifs visuels des arts et de la communication. A travers les tensions du récit arltien face à la poussée du visuel, on retrouvera une question déjà ouverte dans les textes du début et on en abordera une nouvelle, centrale



dans ce nouveau corpus. En effet, dans ces romans de la maturité, Arlt poursuit son analyse de la subjectivité lancée avec *El juguete rabioso* mais il s'ouvre aussi à une dimension politique, nouveauté de cette période dont on a déjà eu un aperçu avec les *aguafuertes* consacrées au coup d'état du 6 septembre 1930 et qui s'affirmera plus tard encore, avec le théâtre. Mais, avant d'entamer ces analyses, il nous reste à envisager ce qu'une approche visuelle peut apporter à la question du réalisme des romans arltiens. C'est une question décisive car, au-delà d'une tradition critique arltienne, s'il y a une nouveauté formelle dans ces romans, elle s'inscrit dans un renouvellement du réalisme.

### 3. La question du réalisme

Il est difficile et sans doute erroné de faire l'économie de cette question s'agissant des romans arltiens et des années 30 en Argentine. Incontournable dans le paysage littéraire argentin, le roman réaliste alimente une polémique sur ses pouvoirs et ses objectifs et se trouve au centre de batailles idéologiques qui dépassent largement son cadre. Parce qu'il affiche son ambition de porter un discours sur le monde, le roman réaliste est un objet de débats passionnés : il faut en définir la juridiction (le roman peut-il tout dire? la question est morale et politique, et se pose avec une intensité plus ou moins grande selon les époques) et les moyens (comment remplit-il cette fonction?). La poétique du roman réaliste se situe donc à un carrefour éthique et esthétique. Maintenir Arlt dans la tradition réaliste n'est pas une simple affaire de terminologie, il ne fait aucun doute que les romans arltiens sont traversés par cette ambition, ce que nous avons appelé «la pensée du roman». Le bref résumé du cycle des sept fous est là pour en attester : l'état du monde des années 30 (tensions idéologiques, crise économique, montée des fascismes, aspirations révolutionnaires) se lit dans les aventures des sept fous. Il s'agit de savoir comment il se manifeste, et quels rapports le lient à la réflexion sur le sujet, autre grand 'thème' de la fiction arltienne et qui nous intéressera dans un premier temps.

Pour cela on aura recours à la notion de regard que nous avons déjà évoquée. Parce qu'elle suppose la construction d'une représentation critique, qui est à la fois perception et interprétation, elle permet de dépasser la lecture naïve du roman comme simple reflet de

la réalité. La critique textuelle a depuis longtemps montré la part de construction à l'œuvre dans la poétique réaliste, et suggéré notamment la dette des romanciers réalistes à l'égard des arts visuels<sup>1</sup>. C'est à partir de ces travaux initiaux que s'est développée l'analyse des rapports du texte et de l'image. Cette tendance plus récente de la critique permet de renouveler l'approche du réalisme, en mettant à jour les mécanismes cognitifs et l'investissement fantasmatique à l'œuvre dans la représentation, ses enjeux esthétiques, éthiques et idéologiques.

Ce sont deux raisons suffisantes pour s'attarder quelque peu sur la question du réalisme, et situer dans un double contexte, historique et critique, notre propos sur les romans arltiens.

Il existe un consensus critique sur la position qu'Arlt occupe dans le champ littéraire des années 30 : l'auteur des *aguafuertes* et de *Los siete locos* se situe entre Boedo (réalisme social) et Florida (élitisme avant-gardiste) ou, autre variante, il n'est ni de Boedo, ni de Florida. Si Arlt est réaliste, il faut alors ajouter une précision, une nuance même tant le terme souffre de connotations péjoratives. Si l'on décide qu'Arlt est un membre de l'avant-garde, le problème est plus politique : si Arlt fait partie d'une avant-garde, elle doit être différente, hétérodoxe pour certains<sup>2</sup>. Il ne s'agit pas simplement de savoir où placer Arlt dans une querelle quelque peu figée<sup>3</sup>, la question conserve un intérêt critique, qui justifie le fait que l'on continue à en débattre : celle d'un certain rapport entre la littérature et le monde, des pouvoirs qu'on lui reconnaît, des fonctions qu'on lui attribue, ou pas.

Mesurer la distance prise avec le réalisme de Boedo est relativement aisé tant les fissures de l'illusion réaliste sont nombreuses. Cependant Arlt ne se détourne pas

---

<sup>1</sup>Cf. notamment les articles de Barthes, Bersani, Hamon, Riffaterre réunis dans *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, 1982.

<sup>2</sup>Bernal Herrera, *Arlt, Borges y Cía, narrativa rioplatense de vanguardia*, San José, editorial universidad de Costa Rica, 1997.

<sup>3</sup>La polémique autour du réalisme, particulièrement vive en Argentine dans les années 30 (et qui renaîtra avec la même vigueur dans les années 60, à une autre époque d'effervescence littéraire et politique, les deux choses allant de pair lorsqu'il s'agit de réalisme et d'avant-garde) s'est figée, caricaturalement dans une opposition célèbre, esthétique et idéologique, entre révolutionnaires et avant-gardistes, qui s'accompagne de tout un arsenal de dénominations pour chaque camp : art prolétaire, réaliste, socialiste d'un côté ; art bourgeois, art pour l'art, décadent, formaliste de l'autre. La polémique argentine s'inscrit bien sûr dans un contexte international auquel l'opposition entre Lukács et Croce, pour prendre l'exemple le plus célèbre, donne ses bases théoriques et idéologiques. Sur la question, voir la synthèse de María Teresa Gramuglio, «El realismo y sus destiempos en la literatura argentina», *Historia crítica de la literatura argentina. El imperio realista*, vol. 6, Buenos Aires, Emecé, 2002, p.15-38.

complètement d'une esthétique réaliste, allant jusqu'à passer d'authentiques contrats de lecture réaliste avec son lectorat. Arrêtons-nous sur le paratexte du cycle des sept fous et voyons comment Arlt programme la lecture de ses romans, essayant, à l'instar de ses personnages, de faire passer sa fausse monnaie.

Dans une *aguafuerte* écrite dans *El Mundo* peu de temps après la parution de *Los siete locos*, Arlt répond à la demande d'un lecteur, désireux de savoir ce que contient le livre avant, peut-être, d'acquiescer l'objet. Ce livre contient son pesant de psychologie, de fantaisie et de suspense policier, répond-il au lecteur économe, dans ce mélange de sérieux et d'humour caractéristique de sa pratique journalistique. «C'est une affaire et je vous le garantis», aurait-on envie d'ajouter, car ce sont «des hommes et des femmes de cette ville, que j'ai connus», certes, «à moi, l'auteur, ils ne me sont pas sympathiques mais je les ai fréquentés»<sup>1</sup> nous dit l'auteur, et «vus, de mes yeux propres», ajouterait-on encore. C'est bien un contrat de lecture réaliste, en bonne et due forme, qu'Arlt semble passer avec ce lecteur très regardant sur la marchandise.

Sans doute faudra-t-il avoir pleinement confiance dans le pouvoir d'analyse et de représentation d'un auteur qui, parmi ses références, cite Zola. Armé de sa science déterministe, il saura poser son œil de clinicien sur les formes corporelles étranges, voire monstrueuses, et saura établir, grâce à sa méthode expérimentale, les origines de la folie devenue maladie mentale, et même le lien causal et signifiant entre les deux. Folie et monstruosité seraient les deux faces tourmentées d'un même phénomène, le second serait la manifestation visible, la traduction du premier. Car là est tout l'enjeu : découvrir derrière une floraison monstrueuse les germes de la folie qui potentiellement, voire sûrement, donneront des pousses criminelles.

Posées ainsi, les pierres semblent assurer à l'entreprise romanesque arltienne toute la solidité de l'édifice réaliste. Encore faudrait-il que derrière la façade, la charpente soit en place. Or à aucun moment, le lecteur ne pourra retrouver cette grande leçon de choses qu'est la description réaliste, y exercer son œil : pas de panorama général de la ville, ni de portrait scrutant un visage ou un corps à la recherche de signes pathologiques.

---

<sup>1</sup>Roberto Arlt, *Obra completa, T.II*, Buenos Aires, Losada, 1997, p.253-256.

Erdosain serait-il l'héritier de cette capacité à détecter les corps monstrueux, signes patents de la folie? Au début de *Los siete locos*, il s'étonne de ne rencontrer que des 'fous'. Mais quel est l'indice qui lui permet de tirer ses conclusions? Ses intuitions ne lui viennent certainement pas d'une quelconque lecture des visages. Après avoir brossé à grands traits un portrait du Rufian Mélancolique, Erdosain nous défie d'en tirer une quelconque leçon, car «décidément, dans la vie, les visages ne signifient pas grand chose»<sup>1</sup>. Le Rufian est peut-être un souteneur sans scrupule, un fou mélancolique mais ce n'est pas son visage qui peut nous l'apprendre. Car, n'en déplaise aux partisans du lombrosianisme, version 'scientifique' de la physiognomonie et célèbre pour ses applications criminologiques, les criminels n'ont pas des têtes de tueurs. Ni de monstres ni de fous. Le lombrosianisme est d'ailleurs raillé dans l'épilogue du roman où il apparaît comme un automatisme dangereux qui tient lieu de pensée à Monsieur-tout-le-monde. Les passants s'étonnent que le «féroce assassin Erdosain» dont les journaux ont rapporté les insupportables crimes soit ce jeune homme «délicat et pâle» qui vient de se suicider et dont le commentateur-narrateur nous présente avec la méticulosité d'un reporter la scène du suicide, éclairée par les flashs des photographes<sup>2</sup>.

Au terme de l'enquête, il ne reste pas grand chose du modèle réaliste-naturaliste, et le lecteur qui aurait cru au vague contrat réaliste passé à la va-vite -et dont on se plaît à rechercher les indices puis leurs contre-indices, suivant le mouvement arltien à l'égard des modèles- pourrait se sentir floué. Mais le geste parodique d'Arlt est intéressant à plusieurs égards. En agissant comme un faussaire, il rejoue cette distance creusée entre les apparences et la réalité, cette gangrène monstrueuse de la société argentine sur laquelle méditent beaucoup d'intellectuels de l'époque. En effet qu'est-ce que la «década infame» (1930-1943) sinon la décennie de la fraude, décennie d'une coloration singulière, mélange entre une puissante sensation d'irréalité- qui selon l'historien Halperín Donghi caractérise la situation d'hommes qui dans une démocratie formelle et vide, toute viciée par la conspiration militaire ont l'impression de singer des fonctions dont ils ont réellement la charge- et une indignation morale croissante devant l'hypocrisie politique et sociale?

---

<sup>1</sup>Roberto Arlt, *Obras*, T.I, *Los siete locos*, p.183.

<sup>2</sup>Roberto Arlt, *Obras*, T.I, *Los lanzallamas*, p.636.

En trompant sur la marchandise, Arlt s'inscrit en plein dans une réflexion contemporaine sur la crise politique et identitaire du pays qui fait du faux et de l'existence comme farce les clefs de lecture de la réalité argentine, de Scalabrini Ortiz à Martínez Estrada. Rappelons-nous aussi qu'à travers son regard, le coup d'état du 30 septembre 1930 était une vaste farce<sup>1</sup>.

A travers la parodie, Arlt discute avec un genre dont les enjeux sont réels dans le champ littéraire argentin : le succès des romans d'un Manuel Gálvez, naturaliste réactionnaire montre la permanence d'un modèle romanesque et de la pensée qui peut le soutenir. Arlt suggère à son lecteur de se méfier des évidences d'une sémiologie trop hâtive au service d'idéologies autoritaires. Geste politique qui pointe le danger d'une *épistémé* qui, confondant les registres et les domaines, est elle-même monstrueuse. La politique chez Arlt n'est pas forcément là où l'on attend, certes les discours idéologiques abondent pour être confondus dans cette vaste «ensalada rusa» que concocte l'Astrologue mais c'est surtout dans la parodie de regards idéologico-littéraires que la fiction arltienne dénonce ou plus exactement carnavalise dans un grand éclat de rire.

C'est là que se trouve le geste politique d'Arlt, dans la subversion du regard clinicien, cet organe dont Foucault a montré à quel point il prépare la surveillance et la punition des sujets modernes, en-deçà de tout discours prononcé, dans une activité médico-légale dont une certaine littérature réaliste (celle d'un Gálvez en est un bon exemple) s'emparera comme d'un trésor et que le texte arltien démonte en exposant son mécanisme. Arlt est peut-être «engagé» mais dans une littérature qui interrogeant ses mécanismes renvoie à la société une image grossissante, déformante, une sorte d'anamorphose.

C'est un autre regard qui se construit, sur les ruines de ce regard clinicien dont, il conserve néanmoins des traces, comme un memento, une chose qu'on n'oublie pas et dont il faut s'accommoder (la ruine est ce qui ne disparaît pas, ce qui perdure sous la construction contemporaine ; on retrouvera cette figure de l'imaginaire arltien à propos du paysage bien sûr mais en tant que forme, elle est présente à d'autres niveaux d'écriture).

---

<sup>1</sup>Sur cette mise en perspective historique, voir María Pia López, *La década infame y los escritores suicidas* (1930-1943), *Literatura argentina siglo XX*, Buenos Aires, Paradiso ediciones, 2007.

Quel est ce regard? Il tient certainement du roman policier (ce genre né avec la ville du XX<sup>e</sup> siècle) en ce qu'il doit, à partir d'indices (fragments de récits, objets sur le lieux du crime) recomposer le récit d'une mort. Souvenons-nous que le narrateur du cycle des sept fous est un journaliste qui reconstruit le récit à partir des confessions du criminel et, en particulier dans l'épilogue de *Los lanzallamas* doit élaborer avec des restes (fragments de journaux, commentaires des badauds, photographies des reporters) la scène du crime, en l'occurrence le suicide d'Erdoesain (position d'écriture qui est celle d'Arlt journaliste à *Crítica*, nous l'avons évoqué, et qui sera à nouveau la sienne, bien que selon des procédures et avec des enjeux différents, dans sa première pièce *Trescientos millones*). C'est un regard, qui, comme le regard du détective, sceptique voire mélancolique, doute de tout ce qu'on lui dit ou montre et qui suggère ainsi, mieux que tout discours engagé, la vaste fiction sur laquelle la société argentine (de l'époque) se fonde.

A travers ce jeu avec le discours naturaliste, Arlt dénuce l'idéologie qui le sous-tend, montrant en quoi le texte réaliste qui se donne pour transparent (le miroir du monde) est en réalité une construction. La déconstruction du texte réaliste est désormais un acquis de la critique littéraire : Barthes, dans le même mouvement qui le porte à décoder les mythes de la société bourgeoise, a décodé le texte réaliste, déchirant sa belle face lisse, révélant en quoi ce texte par essence 'lisible', nappe onctueuse de discours, dépouvu en apparence de toute aspérité, mettait en branle toute une savante machine pour se faire passer pour le Vrai, la Nature, ce que l'idéologie bourgeoise accomplissait dans le domaine des discours sociaux<sup>1</sup>.

Les analyses du critique ont peu à peu fait la part belle à l'image, montrant en quoi le texte y trouve ses moyens de représentation. Les analyses sémiologiques de Barthes ont changé les rapports de l'image et du texte, jusque là cantonnés à des variations philologiques et iconographiques sur le thème de *l'ut pictura poiesis*, montrant notamment, pour le sujet qui nous intéresse, la fascination de la littérature réaliste pour l'image (analogique, elle jouit d'un prestige singulier auprès d'une esthétique qui tend à réduire la distance du sujet au monde). La description littéraire est le premier lieu où s'observent les échanges entre le texte et l'image. Dans les textes arltiens, les descriptions de lieux n'abondent pas mais elles sont à chaque fois «encadrées» avec soin. Ce phénomène de

---

<sup>1</sup>Voir *Le degré zéro de l'écriture* (1953) *Mythologies* (1957), «L'effet de réel» (1968).

cadrage, mis en avant par Barthes dans *S/Z*<sup>1</sup> est particulièrement repérable dans le cycle des sept fous. Dans le récit arltien, des éléments diégétiques isolent du reste du texte l'espace qui va être décrit : une fenêtre, une porte, un éclairage constituent le *templum* de la description, la zone délimitée qui accueillera le regard.

Ce procédé est typique du régime réaliste : la description est une «vue», elle est un découpage du réel, la description non pas du réel mais d'un prélèvement fait sur celui-ci. La description réaliste est habitée par la peinture, par le geste qui pose un cadre sur le réel, calcule la distance entre le sujet regardant et l'objet. Le pictural vient redoubler le discours, à travers lui, le discours se perçoit comme signe, comme ce qui n'atteint pas le réel sans médiation, sans détour. Le procédé est récurrent dans *Los siete locos*, les espaces et les personnages sont encadrés, à tel point qu'il semble impossible de saisir un espace ou un visage en dehors d'un cadre. L'importance du cadre (voire du cadrage, dans une perspective cinématographique) est un des signes du retour du texte arltien sur lui-même : métaphore du regard, il suggère que celui-ci se loge dans toute description. Ainsi dans l'épisode intitulé «La propuesta» au cours duquel l'Astrologue propose à Erdosain de séquestrer Barsut, le regard que chaque personnage porte l'un sur l'autre est doublé par des effets de cadrage. Ce sont non seulement les moments stratégiques que sont l'arrivée de Barsut chez l'Astrologue et la fin de l'épisode qui sont ainsi soulignés :

Un paralelograma de luz cortó las tinieblas hasta la cúpula de los granados y por este cajón amarillo vio avanzar a Erdosain, a quien la luz daba en el rostro (225)

[...] cuando volvió la cabeza en las tinieblas, la ventana iluminada ponía un rectángulo amarillo suspendido en el centro de la oscuridad.

«La propuesta», *Los siete locos* (234)

L'intérieur de l'épisode est lui aussi ponctué d'effets semblables, redoublés par des éléments diégétiques comme la planche d'une armoire ou l'échiquier :

Erdosain quedó unos segundos mirando la franja de luz que por la ventana entreabierta caía sobre los granados. El Astrólogo había corrido su silla hasta el armario de modo que apoyaba la cabeza en el tablero ocre. (227)

Dicho esto, comenzó a pasearse de un lado a otro de la habitación. Cada vez que cruzaba la reja de la ventana, el jardín oscurecía o en el armario se volcaba una sombra que llegaba hasta los tirantes del techo.

«La propuesta», *Los siete locos* (229)

---

<sup>1</sup>Roland Barthes, *S/Z*, Paris, Seuil, 1970, p.56-57.

Le jeu de cadrages et de lumières et leurs échos diégétiques (l'échiquier est un symbole de l'un des thèmes du roman, celui de la farce et de la vie comme une grande fiction car il symbolise le grand jeu de la vie et de la mort) dramatisent la tension d'une scène cruciale où se décide le sort de Barsut, l'action centrale du roman. L'ouverture de la scène sur un cadre de lumière, ses nombreuses occurrences dans l'épisode ainsi que le retour de la figure du cadre à la fin scandent le texte et créent ainsi un rythme propre, aux effets visuels puissants (échos entre les cadres et les objets de la scène). Le cadre est donc un effet visuel structurant qui met en avant le pictural dans le texte. En outre, il pose la question de la limite et donc du choix (pourquoi cela plutôt qu'autre chose?) donc celle du sens.

Le pictural<sup>1</sup> est ainsi une des manifestations du métapoétique dans le texte arltien, il souligne à quel point le réel est comme frappé d'un interdit mystérieux qui empêche de le toucher directement. Le réaliste tient à distance, contrairement à l'opinion répandue, ce fameux réel. Pasticheur et non copieur, le réalisme n'est pas cette position innocente qui prend le monde à bras le corps pour le 'réfléter' avec 'sincérité'. Rien de plus éloigné du réalisme et de la poétique (réaliste) arltienne. Le réel est ce vers quoi le texte réaliste tend dans un mouvement complexe, détourné comme s'il fallait, paradoxalement, pour l'atteindre, tel Orphée, ne pas se retourner ou dévier le regard (souvenons-nous du regard oblique, d'effroi de Silvio dans *El juguete rabioso*). Ce fameux réel, comme sous l'effet d'une peur qui interdirait de le toucher est remis plus loin, différé, ou du moins saisi à travers la gangue picturale dont on l'enduit avant de le soumettre à la parole : code sur code dit le réalisme. Le réalisme arltien est moins obsédé par la visibilité du monde que traversé par une pulsion visuelle.

Au terme de ce rapide survol critique, il nous semble que le réalisme (modernisé par les techniques nouvelles du roman et lu, à la lumière critique de tendances qui du structuralisme, de la sémiotique littéraire jusqu'au postmodernisme et aujourd'hui les études littéraires 'texte-image' ont largement problématisé un discours montrant, pour le

---

<sup>1</sup>On emploie ici le terme «pictural» comme un calque du terme «descriptif» que choisit Philippe Hamon dans son ouvrage classique sur la description. Plutôt que de parler de description, il propose le terme de «descriptif» car le terme permet de souligner qu'il s'agit moins de passages de textes isolables que d'une fonction. Voir *Introduction à l'analyse du descriptif*, Paris, Hachette, 1981. On remarquera que Philippe Hamon évolue d'une analyse sémiologique de la description vers une analyse des rapports entre le texte et l'image dont il est un des pionniers en France. Son parcours illustre cette évolution de la critique française, notamment, mais pas seulement, dans l'étude du réalisme.



dire rapidement, que sa confiance dans le lien entre signe et référent n'est pas aveugle) est le cadre poétique le plus pertinent pour aborder le récit arltien. Parler du réalisme arltien, c'est replacer l'œuvre dans son contexte, celui d'une hégémonie du genre (le roman réaliste) dans le champ littéraire argentin, qui, par les polémiques qu'il soulève et les attaques dont il est l'objet montre qu'il est le genre majeur de la période.

Pourquoi le réalisme étend-il son empire sur ces années, en particulier, pour le cas qui nous intéresse sur les années trente? Sans doute car le noyau du réalisme réside dans un questionnement sur la connaissance et la vérité en art et sur la possibilité que cette connaissance renferme un potentiel critique capable de libérer des énergies transformatrices, enjeux majeurs dans une époque d'intenses changements politiques et idéologiques que sont les années trente. Où se situe Arlt? Dans cette lignée du réalisme qui de Courbet à Brecht expérimente de nouveaux procédés pour parvenir à des représentations de la réalité susceptibles, par leur nouveauté, de produire de la connaissance et d'induire un changement?

Si un certain horizon de savoir se profile dans les récits arltiens, autrement dit si Arlt pratique une «anthropologie spéculative»<sup>1</sup> dans laquelle les personnages deviennent les moyens expérimentaux d'une pensée sur le sujet, et qu'à ce titre, il entre dans la tradition réaliste mise à jour par Auerbach et Bakhtine, qu'en est-il dans les textes arltiens, de cette volonté transformatrice, progressiste, voire révolutionnaire qui a pu animer un certain réalisme, plus politique? La question, complexe, est celle du rapport qu'Arlt entretient avec ce domaine impur par essence, domaine du mélange, qu'est la politique. La conspiration, le complot disent assez bien le regard biaisé de l'auteur sur l'utopie révolutionnaire qui habite l'époque.

Ainsi ces conclusions ne referment pas le dossier car le réalisme remet sur le métier des questionnements essentiels, alimentant ce que nous avons nommé une «pensée du roman» arltien. Celle-ci se forme à travers une esthétique du regard et non plus de la vue (esthétique du paradigme réaliste du dix-neuvième siècle) qui, pour être comprise exige du lecteur qu'il se déprenne d'un savoir plein, clos et suffisant qui rabat le visible sur le lisible, où les choses vues ne sont qu'un reflet de l'idée. Le terme nouveau à introduire est celui de «visuel», un terme qu'il faut distinguer du visible (en tant qu'élément de représentation,

---

<sup>1</sup>Juan José Saer «El concepto de ficción», *El concepto de ficción*, Buenos Aires, Ariel, 1997, p.9-17.

au sens classique du mot) comme de l'invisible (en tant qu'élément d'abstraction). C'est de la définition qu'en propose Georges Didi-Hubermann qu'on s'inspirera pour la lecture des textes arltiens :

Le mot virtuel voudrait suggérer combien le régime du visuel tend à nous dessaisir des conditions 'normales' de la connaissance visible. L'événement de la *virtus*, ce qui est en puissance, ce qui est puissance, ne donne jamais une direction à suivre par l'œil, ni un sens univoque de la lecture. Cela ne veut pas dire qu'il est dénué de sens. Au contraire, il tire de son espèce de négativité la force d'un déploiement multiple, il rend possible non pas une ou deux significations univoques, mais des constellations entières de sens, qui sont là comme des réseaux dont nous devons accepter de ne jamais connaître la totalité ni la clôture, contraints que nous sommes d'en parcourir incomplètement le labyrinthe virtuel<sup>1</sup>.

C'est ainsi qu'il faut comprendre le visuel dans le récit arltien, comme une poussée, une force d'ouverture du texte, une mise en tension, en danger. On va voir qu'elle amène à reconsidérer la représentation du sujet dans les romans arltiens.

---

<sup>1</sup>Dans *Devant l'image*, Didi-Huberman s'appuie sur la notion de «visuel» pour jeter les bases d'une histoire de l'art, dessaisie de son savoir iconographique et ouverte, inhabilitée à la synthèse, comme le sujet repensé et «ouvert» par Freud. Sur l'inspiration freudienne de sa démarche, il précise : «Il y a dans le champ freudien tous les éléments d'une critique de la connaissance propre à retravailler en profondeur le statut même de ce que l'on nomme génériquement les sciences humaines. C'est parce qu'il a rouvert de façon fulgurante la question du sujet -sujet désormais pensé en déchirure et non en clôture, sujet désormais inhabilité à la synthèse, fût-elle transcendantale- que Freud a pu rouvrir aussi la question du savoir.» Cf. Georges Didi-Huberman, *Devant l'image, Questions posées aux fins d'une histoire de l'art*, Paris, Minuit, 1990 p. 27.

## II Mirages et ruines : le sujet arltien

Extrême difficulté à donner à cette pensée un langage qui lui soit fidèle. Tout discours purement réflexif risque en effet de reconduire l'expérience du dehors à la dimension de l'intériorité ; invinciblement la réflexion tend à la rapatrier du côté de la conscience et à la développer dans une description du vécu où le «dehors» serait esquissé comme expérience du corps, de l'espace, des limites du vouloir, de la présence ineffaçable d'autrui. Le vocabulaire de la fiction est tout aussi périlleux : dans l'épaisseur des images, quelquefois dans la seule transparence des figures les plus neutres ou les plus hâtives, il risque de déposer des significations toutes faites, qui, sous les espèces d'un dehors imaginé, tissent à nouveau la vieille trame de l'intériorité<sup>1</sup>.

L'«homme d'Arlt», pour reprendre l'expression de Masotta, a fait couler beaucoup d'encre. Torturé, aliéné pour ses premiers exégètes, il devient l'agent du Mal, pris dans une relation de haine avec ses pairs, damnés de la terre, lorsque Masotta l'analyse à la lumière de la phénoménologie sartrienne et libère le texte arltien de ce carcan bien-pensant de la 'sincérité' de l'écrivain. Puis, sur la voie tracée par le critique argentin, on s'intéresse aux déviances du personnage (sexuelles, criminelles) faisant de ce mal polymorphe une clef de lecture centrale de l'œuvre. Sa folie, aussi, forcément, intéresse, une folie que l'on peut diagnostiquer de toutes les manières tant les pathologies psychiatriques trouvent à s'exprimer dans le sujet arltien.

Le personnage arltien donne prise à ces lectures, philosophiques et politiques, ancrées pour certaines dans un contexte de réception dont elles semblent parfaitement illustrer les enjeux. Toutes tentent de percer une sorte de mystère qui nimbe le personnage arltien, cet homme des expériences fondamentales, comme si les différentes couches de lecture ne venaient pas à bout d'un certain noyau irréductible, résistant à l'interprétation. C'est à cette résistance -à la psychologie, à la philosophie, à la politique- que nous nous intéresserons, en prenant pour premier garde-fou le postulat de la critique textuelle selon lequel le personnage est un être de papier, une fonction et non une personne. C'est à travers certains déplacements, certains dispositifs visuels à l'œuvre dans les textes arltiens que l'on pourra réintroduire un questionnement sur le sujet, sur son rapport à l'action, au

---

<sup>1</sup> Michel Foucault, *La pensée du dehors*, Paris, Fata Morgana, 1986, p.21.

sens, en d'autres termes proposer une théorie du personnage arltien, en écho à une réflexion menée par Arlt lui-même et assez peu connue de la critique.

## 1. Une physique de la pensée

La literatura llamada de 'fluir de la conciencia' propone una unidad haciéndose cargo sucesivamente de la pluralidad del mundo. Para ello debe establecer una fuga constante, un abandono, y los objetos van quedando dispuestos en una perspectiva. En contraste, Arlt propone una conciencia estancada, en la que no hay unidad alguna que pueda tomar la iniciativa de un movimiento, sino una multiplicidad que se quiere amorfa, una acumulación de Monstruos<sup>1</sup>.

Dans les deux romans du cycle des sept fous, Arlt propose une plongée dans les eaux sombres de la conscience aliénée de personnages isolés et silencieux qu'un simulacre d'utopie réunit le temps d'un complot avorté. Arrêtons-nous sur les modalités singulières de l'introspection des personnages, en particulier du 'héros' central, Erdosain et commençons notamment avec une échappée cinématographique qui donne une tonalité, et même une plasticité singulière à ces moments de réflexion intime.

Dès les premières pages de *Los siete locos*, Erdosain s'abandonne à une rêverie intérieure où le style visuel d'Hollywood, avec son éclat de celluloid transféré à la page imprimé, crée une analogie formelle permettant au sentiment intérieur du personnage, incapable de le transformer en mots, de se manifester. Ainsi Erdosain, errant dans les quartiers bourgeois, rêve, comme les spectatrices dont Arlt s'est souvent moqué dans ses *aguafuertes*, de rencontres avec les étoiles du grand écran, cherchant dans cet imaginaire d'emprunt une manière d'échapper, peut-être, vers cette «vida fuerte», cet idéal de vie (ou son succédané) qui doit avoir la souplesse et la définition d'une image de cinéma :

Me verá una doncella, una niña alta, pálida y concentrada, que por capricho maneje su Rolls-Royce. Paseará tristemente. De pronto me mira y comprende que yo seré el único amor de toda la vida, y esa mirada que era un ultraje para todos los desdichados, se posará ante mí, cubiertos sus ojos de lágrimas.

«El terror en la calle», *Los siete locos*, (167)

---

<sup>1</sup>César Aira, «Arlt», *Paradoxa*, Rosario, n°7, 1993, p.61.

L'imaginaire hollywoodien vient articuler les pensées et les désirs d'Erdosain, l'enfermant dans des modèles de comportements très normés : ses actions et ses émotions obéissent à des codes performatifs rigides qui produisent un décalage grotesque et comique mais qui surtout empêchent toute réflexion. La vedette éclate en sanglots sans raison apparente et Erdosain ne peut proposer d'explication raisonnable à sa rêverie. Ainsi la description visuelle interdit le processus d'analyse, elle fige Erdosain, spectateur et producteur de ce cinéma intime qu'est -plus encore que jamais- la rêverie. La contemplation hébétée des images glissant avec une facilité déconcertante -celle de la bande magnétique qui revient à de nombreuses reprises lorsque les personnages s'abandonnent à la rêverie, à l'introspection ou s'arrêtent comme saisis par une hallucination qui fait «défiler» sous leurs yeux leur existence- immobilise, fascine, faisant taire tout discours, ignorant les méandres d'un esprit torturé.

Les belles images hollywoodiennes fournissent un modèle de comportement, la voie magique qui permet aux personnages, et en l'occurrence à Erdosain, de régresser vers un univers non conflictuel. L'introspection est déplacée par le film sirupeux, par son énergie déliée, si lénifiante dans son évidence. En ce sens, Hollywood offre l'échappée parfaite, plastique, lumineuse, scintillante même, hors de ce quotidien gluant, de cette vie misérable et grise qu'Arlt avait déjà désignée comme la «*vida puerca*»<sup>1</sup> et qui ouvre le nouveau cycle romanesque lorsqu'Erdosain est confronté, au sens physique du terme, à ses juges-bourreaux.

En effet le roman s'ouvre, en même temps que la porte vitrée du bureau de la Limited Azucarar Company, sur les visages sévères et menaçants de patrons remontés, venant de découvrir que leur misérable employé a extorqué une somme rondelette à la compagnie. La première scène du roman s'ouvre ainsi comme un plan qui rappelle les scènes de cinéma noir américain (commençant sur l'image d'une porte vitrée où l'on peut lire le nom du détective privé qui va mener l'enquête) et qui met Erdosain en face de ses juges, pris au piège, comme le suggère l'effet de cadrage serré qui ouvre ce premier épisode de *Los siete locos*, «La sorpresa», qui, comme son titre l'indique, tire parti de tous les effets possibles de surprise. Pétrifié par la peur, Erdosain, se recroqueville sur lui-même, les

---

<sup>1</sup>*La vida puerca* est, on s'en souvient le titre initial du premier roman d'Arlt, rebaptisé *El juguete rabioso* par Güiraldes.

yeux fixés sur le «cube noir de la caisse métallique», objet de sa culpabilité et de sa déchéance (il vient de la piller). La scène, par son effet de surprise, nous plonge sans préambule dans la tension qui parcourt cet être tout de nerfs.

On remarquera qu'ErDOSain ne rêve pas mais qu'il s'adonne à la rêverie, une activité proche de la vision d'un film et qui, dans son cas, s'alimente en plus d'un imaginaire cinématographique et se formule explicitement comme la vision d'un film. En ce sens, ErDOSain s'apparente à ces femmes esseulées que décrit Arlt dans les *aguafuertes* et qu'un amour du cinéma -une certaine forme de cinéphilie- pousse vers les salles obscures. En effet, le bénéfice affectif du film n'est pas inférieur à celui de la rêverie : on ne croit pas plus à ses fantasmes qu'à la fiction du film. Il s'agit dans les deux cas d'une pseudo-croyance, d'une simulation consentie, qui est l'état le plus fréquent, voire même définitoire du sujet arltien. La convenance profonde des images filmiques au fantasme propre n'est jamais garantie, mais lorsque le hasard la concède à un degré suffisant, la satisfaction tient à une sorte d'état, rare par nature, qui peut se définir comme la rupture provisoire de la solitude.

Le bien-être d'ErDOSain, exagéré dans ses formulations, fait penser à cette joie spécifique du cinéma, joie qu'il y a à recevoir de l'extérieur des images habituellement intérieures, à les voir inscrites en un lieu physique ( sur l'écran, qui, comme on le verra sous peu est un dispositif que le texte arltien recherche constamment), à découvrir ainsi en elles quelque chose de presque réalisable qui était inattendu, à ressentir pour un moment qu'elles ne sont peut-être pas inséparables de cette impression d'impossible, commune et acceptée, qui est pourtant un petit désespoir<sup>1</sup>. Souvenons-nous de la cinéphilie d'Arlt, de son enthousiasme devant la «poésie» du septième art, de sa capacité à se laisser prendre par la magie d'un film de Chaplin. N'y a-t-il pas dans cet amour du cinéma le bonheur passage -car le cynisme n'est jamais très loin- de croire en l'impossible?

Mais, surtout, l'échappée hollywoodienne met au jour l'échec d'une introspection et de l'interprétation psychologique qu'elle pourrait induire. Disons pour le moment que ces fameuses séquences d'"introspection" proposent un sujet dépourvu de cette vie intérieure que paradoxalement il cherche désespérément à se constituer, cette vie intérieure qui fait

---

<sup>1</sup>Christian Metz, *Le signifiant imaginaire*, Union générale d'Éditions, 1977.

la matière du roman moderne, contemporain de ceux d'Arlt<sup>1</sup>. Prenons ce premier exemple, significatif de cet état si singulier qui est en quelque sorte la fiche signalétique d'Erdosain :

Sabía que era un ladrón. Pero la categoría en que se colocaba no le interesaba. Quizá la palabra ladrón no estuviera en consonancia con su estado interior. Existía otro sentimiento. Y ése era el silencio circular entrando como un cilindro de acero en la masa de su cráneo, de tal modo que lo dejaba sordo para todo aquello que no se relacionara con su desdicha.

Este círculo de silencio y de tinieblas interrumpía la continuidad de sus ideas, de forma que Erdosain no podía asociar, con el declive de su razonamiento, su hogar llamado casa con una institución designada con el nombre de cárcel.

«Estados de conciencia», *Los siete locos* (163)

Erdosain tente de mettre des mots sur son état, de décrire à l'aide de catégories la perception qu'il a de lui-même mais, immédiatement, l'essai de rationalisation est balayé par une avalanche d'images. L'«autre sentiment» qui invalide la catégorie «voleur» n'est pas désignable autrement que par une métaphore ou plus exactement par un réseau métaphorique qui associe des images (le cylindre d'acier) et des perceptions (le silence).

L'analyse psychologique est déplacée par un enchaînement d'images qui terrassent la subjectivité du personnage. L'introspection se transforme en une suite de complexes visuels qui, comme on le verra, se répèteront dans tout le cycle et font de l'intériorité une sorte d'écran sur lequel sont projetés, depuis un mystérieux centre émetteur, des jets de lumières, des formes géométriques, rendant bien difficile la constitution d'un noyau de sens, toute chose que l'introspection est censée construire. Le sujet est au contraire un espace ouvert, scindé (on aura tôt fait d'y voir une manifestation de ce psychisme schizoïde d'Erdosain) dont les multiples tentatives pour se dire en mots échouent sur un point aveugle. Les images, abondantes dans ces passages 'introspectifs' dont on pourrait multiplier les exemples, manifestent la faillite d'un langage qui, devant l'échec, se déploie, se répète, multipliant ses approches dans une tentative désespérée de saisir ce que l'on ne peut nommer («El pecado que no se puede nombrar» est le titre d'un épisode du cycle).

---

<sup>1</sup>Il est d'usage de définir le roman 'moderne' comme celui qui s'intéresse aux soubresauts de la conscience depuis le *stream of consciousness* jusqu'aux micromouvements psychiques qui font la matière des romans de Nathalie Sarraute. Sur cette évolution, voir notamment la synthèse de Dorrit Cohn, *La transparence intérieure, modes de représentation de la vie psychique*, Paris, Seuil, 1981. On pense bien sûr aussi à la polémique lancée dans le monde hispanique par Ortega y Gasset avec *La deshumanización del arte* qui revendique la psychologie comme seule matière intéressante pour le roman (cité d'ailleurs par Dorrit Cohn comme un des observateurs de cette évolution).

L'originalité du texte arltien réside ainsi dans la façon dont il pose le problème de la représentation des processus psychiques. La difficulté n'est pas morale, le langage n'achoppe pas sur des sujets frappés d'interdit (le sexe, l'argent sont, on le sait, des sujets abordés de façon parfois extrêmement directe et frontale dans les textes arltiens) ; en ce sens la question de l'irreprésentable sort du domaine de la morale où on l'a enfermée et de la transgression, presque facile, qu'Arlt aurait consommée en bravant des interdits moraux et sociaux. Le problème est plutôt technique, comme si le langage décrivait des cercles, sombres, chargés de métaphores toutes plus denses les unes que les autres, sans pouvoir atteindre son but.

Mais précisons peut-être que ce langage qui achoppe sur le réel, est le langage qui cherche dans les catégories de la psychologie les critères de définition de ce qu'il est 'en train de se passer' dans ce personnage. On sait que dans ce texte polyphonique qu'est le cycle des sept fous, la voix en charge de l'explication psychologique des faits et gestes des personnages est celle du narrateur-commentateur qui intevient directement dans le texte, ou de façon plus protocolaire et 'scientifique' dans les notes émaillant le texte de la «confession» qu'il a recueillie. Il s'autorise en effet de la figure de confesseur pour émettre des hypothèses aussi succinctes que peu convaincantes. Ses interventions redoublent les paroles des personnages, sans apporter une information ou une analyse particulièrement pertinente, comme si le commentateur se contentait de paraphraser les personnages, se satisfaisant de n'être qu'un écho, une voix *off* qui nous répète ce que les personnages ont déjà dit, ou formule des jugements très grossiers, avec un ton docte qui prête à sourire. L'habillage scientifique de ses interventions souligne la faillite d'un langage qui s'écoute, se berce de ses illusions cognitives. En bas de page, situé à la frontière du roman, en marge du récit principal, les notes du commentateur sont un méta-récit faussement explicatif qui met en question les lieux de savoir et de pouvoir.

Il est un passage particulièrement éclairant sur la tentative d'explication de la psychologie pour le moins troublée d'Erdosain, et son attrait pour les situations dégradantes et humiliantes. Il s'agit de l'épisode le plus 'dostoïevskien' du cycle (avec sans doute la visite aux Espila et en particulier la confrontation douloureuse avec Luciana, héroïne souffrante) intitulé «El humillado» et dans lequel Erdosain, sans réellement tenter



de retenir sa femme, explique à celui qui l'enlève, incrédule et peu intéressé, que sa vie est une constante humiliation depuis sa plus tendre enfance :

Sí, mi vida ha sido horriblemente ofendida...humillada. Créalo, capitán. No se impaciente. Le voy a contar algo. Quien comenzó este feroz trabajo de humillación fue mi padre. Cuando yo tenía diez años y había cometido alguna falta, me decía : «Mañana te pegaré» [...] «El humillado», *Los siete locos* (205-206)

C'est par cette *captatio benevolentiae* qu'Erdoesain commence le récit de ses souffrances et restituant la cause initiale de cette longue suite d'humiliations en trouvant dans une scène traumatique l'origine d'une appétence perverse pour l'abjection. Puis le récit se poursuit, égrenant les multiples offenses subies comme autant de répétitions de la violence paternelle originelle, 'confirmée' par toute une vie de souffrances et de vexations :

Sintiendo que me hundía cada vez más y mirando a los ojos al que me injuriaba, en vez de tumbarlo de una cachetada, me decía : ¿Se dará cuenta este hombre hasta qué punto me humilla? Luego me iba ; comprendía que los otros no hacían más que terminar lo que había comenzado mi padre. «El humillado», *Los siete locos* (205-206)

L'ennui du capitaine, la redondance des exemples, les analogies grossières et surtout la logique simpliste, caricature de la théorie psychanalytique (je suis comme cela à cause de ce que m'a fait subir mon père dans mon enfance) enferment Erdoesain dans un discours parodique qui loin de lui permettre de sortir de la solitude et du silence, produit des signifiants creux, incapables de transmettre une vérité sentie comme essentielle.

En parodiant le discours théorique, Arlt signale qu'il n'y a pas d'autorité compétente, que les significations se perdent dans un processus généralisé, une sorte de sémiosis infinie où le sujet cherche en vain sa boussole. L'exemple d'Erdoesain montre que toute recherche d'un récit original échoue inmanquablement et à cet égard la théorie psychanalytique joue la même fonction que le feuilleton ou l'imaginaire hollywoodien en proposant des modèles d'interprétation que les sujets adoptent sans véritablement y adhérer, comme s'ils les observaient depuis une distance infranchissable.

Arlt semble même nous dire, dans ces brèves incises explicatives mais aussi dans les métaphores montrant des sujets scindés, clivés, que tout diagnostic psychiatrique de ses «fous» est valable et donc passablement discrédité. Ou plus exactement, remis à sa place : les sept fous sont exactement cela. Les pathologies psychiatriques des personnages sont un fait, en rien une conclusion. La folie, que l'on peut ici diagnostiquer de différentes

manières sans que les pathologies semblent s'exclure, est à comprendre comme un excès de signification<sup>1</sup>.

En d'autres termes, le langage le plus construit, le plus solidement armé est celui qui cède le plus rapidement devant les sursauts de cette matière en ébullition (le mot «conscience» est comme en-deçà de la réalité psychique d'Erdosain). Erdosain ne trouve pas de mots pour décrire le «sentiment» qui l'assaille, c'est une image qui vient y suppléer et occuper ou plutôt habiter le silence sans le recouvrir. Et le silence, cette masse qui accable Erdosain ou les personnages de la nouvelle *Las fieras*, est d'autant plus pesant qu'aucun discours ne peut le combattre, comme s'il s'étalait, verbiage creux et facile.

L'impossible récit est même le ressort narratif de la nouvelle ; le narrateur raconte à une mystérieuse inconnue comment il a échoué dans l'infra-monde du *lumpen* portègne, ou plus exactement il décrit, dans les circonvolutions de son récit, l'impossibilité de remonter, en amont, vers le point de départ, le passé, avant la chute (le narrateur de *Las fieras*, comme Erdosain, a quelque chose du héros camusien qui se débat dans les canaux de sa culpabilité et retarde la confession). Le récit original lui est interdit et le texte avance donc sur cette part volée de vérité, dans les profondeurs du silence, plus irréel qu'un songe. Le texte que le lecteur lit est la copie, la trace d'un impossible récit original, porteur d'une transcendance pleine de signification :

No te diré nunca cómo fui hundiéndome, día tras día, entre los hombres perdidos, ladrones y asesinos y mujeres que tienen la piel del rostro más áspera que cal agrietada. A veces, cuando reconsidero la latitud a que he llegado, siento que en mi cerebro se mueven grandes lienzos de sombra, camino como un sonámbulo y el proceso de mi descomposición me parece engastado en la arquitectura de un sueño que nunca ocurrió. Sin embargo, hace mucho tiempo que estoy perdido. Me faltan fuerzas para escaparme a ese engranaje perezoso, que en la sucesión de las noches me sumerge más y más en la profundidad de un departamento prostibulario, donde otros espantosos aburridos como yo soportan entre los dedos una pantalla de naipes y mueven con desgano fichas negras o verdes, mientras que el tiempo cae con gotear de agua en el sucio pozal de nuestras almas. «Las fieras», *El jorobadito* (77)<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup>Les personnages d'Arlt sont de parfaits psychotiques. Les symptômes sont assez clairs : repli sur soi, incapacité à maintenir des relations normales avec les autres, délires de destruction, altérations du cours de la pensée, dissociation, idées noires. Si l'on ajoute le sentiment de vide intérieur : des schizophrènes. Ou si l'on pense à la tendance à théâtraliser son existence et en particulier cette fameuse «humiliation» : des hystériques. Ces fous sont un peu tout cela. La folie n'est pas chez Arlt un objet d'analyse psychiatrique, comme c'est le cas dans la littérature naturaliste puis décadente. Arlt, on l'a vu, joue avec ces références littéraires pour mieux se situer après, comme si la folie était un fait acquis.

<sup>2</sup>Roberto Arlt, «Las fieras», *El jorobadito* (1933), *Narrativa corta completa I*, Universidad de la laguna, Madrid, 1995, p.77.

La nouvelle se construit sur ce puits de silence, elle n'avance ni ne recule, ne peut décrire le «processus» de la chute, autrement dit entrer dans la temporalité que suppose le déploiement d'une pensée analytique, pesant ses arguments, déroulant ses raisonnements. Au lieu de cela, elle se laisse entraîner par la chute des corps, s'enfonçant dans les puits sans fond du temps, se laissant écraser sous le poids d'une causalité insondable :

Lo dificultoso es explicarte cómo fui hundiéndome día tras día.

A medida que pasan los años, cae sobre mi vida una pesada losa de inercia y acostumbramiento.

«Las fieras», *El jorobadito* (78)

En ce sens, Arlt est un physicien de la pensée qui suit la déclinaison des corps, le mouvement minimum, obligatoire mais aléatoire des particules, imperceptible à l'œil nu (la science positiviste ne parvient pas à le déceler) et qui ne peut se traduire dans la linéarité du discours psychologique. A l'ordre des causes se substitue donc le déploiement des images dans une tentative autre de trouver la logique, ou plus modestement peut-être, la mécanique psychique de ces «engrenages» dans lesquels le sujet arltien se laisse prendre. Ainsi *Las fieras* est un champ de forces traversé de tensions. La gravité écrase des corps qui semblent à tout instant sur le point de s'enfoncer, se maintenant non sans peine à flot, luttant pour rester statiques.

Arlt propose une enquête sur la conscience humaine mais, on l'a vu, il réduit son enquête à un schéma visuel de pensée. Il réduit ainsi le sentiment à la forme d'un réseau de relations observables et réduit l'ordre temporel à un plan spatial. Le paysage arltien est un terrain fragmenté, sombre, déréalisé dont la réalité finale est peut-être moins à chercher dans une signification transcendante que dans l'immédiateté de sa forme. Celle-ci est une sorte de prolongement de la qualité auratique du personnage (son «spectre magnétique» écrit Arlt). Au-delà d'un ensemble de traits formels (choix chromatiques, géométrie, matières métalliques), les romans arltiens partagent ainsi avec l'expressionnisme une certaine vision du sujet dans l'espace : la ville est un prolongement du sujet, l'espace où il se projette mais où réciproquement, il puise la matière de ses rêves et hallucinations. Voici un exemple, parmi d'autres, de cette fusion entre le personnage et son espace (qui dit d'ailleurs toutes les limites de la psychologie chez Arlt<sup>1</sup>):

---

<sup>1</sup>Une des limites du cinéma expressionniste réside dans la question du personnage, réduit dans ses possibilités d'introspection (la notion est d'ailleurs peu soutenable dans cette perspective). Il est très souvent un fou, une conscience torturée dont l'expression paroxystique est celle qui s'accommode le

Su vida se desangraba. Toda su pena descomprimida extendíase hacia el horizonte entrevisto a través de los cables y de los 'trolleys' de los tranvías y súbitamente tuvo la sensación de que caminaba sobre su angustia convertida en una alfombra.

«El odio», *Los siete locos* (173)

Dans l'épisode où Elsa abandonne Erdosain, celui-ci est à la fois accablé par la peine et soulagé d'être à nouveau humilié. La description de son état psychique offre un autre exemple de cette physique des sentiments où les mots se transforment en des poids qui lestent le sujet, l'entraînant dans leur chute, non pas sous l'effet de leur signification mais sous celui de la force de gravité :

Lo aturdió la pena como un gran día de sol en el trópico. Se le caían los párpados. Hubiera querido dormir. El sentido de las palabras se hundía en su entendimiento con la lentitud de una piedra en un agua demasiado espesa. Cuando la palabra tocaba en el fondo de su conciencia, fuerzas oscuras retorcián su angustia. Y durante un instante, en el fondo de su pecho, quedaban flotando y estremecidos como en el fangal de un charco, con sus hierbajos de sufrimiento.

«El humillado», *Los siete locos* (207)

La physique vient fournir un modèle d'explication du psychisme humain, en lieu et place de la défaillante psychologie, celle sur laquelle se fonde le roman psychologique, responsable, selon Arlt de la décadence du roman, mal diagnostiquée par Ortega y Gasset. La réponse arltienne à la polémique lancée par le philosophe espagnol avec *Ideas sobre la novela* est moins connue que celle de Borges et Bioy Casares. Dans une série d'*aguafuertes* publiées en 1941, il répond en effet à Ortega sans le citer explicitement mais en reprenant ses affirmations<sup>1</sup>. Le roman psychologique contemporain se disqualifie en ce qu'il repose sur la croyance dans un monde immobile, un espace-temps figé dans lequel évolue un personnage lui aussi immobile dont on ne rapporte que les pensées (pour

---

mieux de l'esthétique expressionniste. L'affinité du cinéma expressionniste et du thème de la folie est à la fois une richesse et une impasse dans la mesure où elle manifeste une sorte d'incapacité à pénétrer les subtilités langagières du drame psychologique. C'est, pour les historiens du cinéma, une des raisons qui font qu'il y ait peu de films expressionnistes *stricto sensu*. Ainsi Jean Mitry souligne que «le symbolisme expressionniste relève essentiellement des formes et des structures de l'image, de son organisation plastique bien plus encore que de sa composition picturale. Le réel est réorganisé, recréé par un décor de studio qui compose l'univers du drame, lequel, toujours monde imaginaire, histoire fantastique ou cauchemar, est toujours celui d'une conscience torturée, coupable. C'est la tragédie du désespoir dans un monde sans issue». Les limites de l'entreprise du *kammerspiele-film* (prolongement cinématographique du théâtre expressionniste allemand) illustrent ces problématiques : limites psychologiques de l'expressionnisme, voire réalisme gauchi. Cf. Jean Mitry, *Esthétique et psychologie du cinéma*. Paris, Editions Universitaires, 1990.

<sup>1</sup>Il s'agit des *aguafuertes* «Aventura sin novela y novela sin aventura», «Confusiones acerca de la novela», «Galería de retratos», «Irresponsabilidad del novelista subjetivo», «Acción, límite de lo humano y lo divino» et «Literatura sin héroes» publiées entre les mois d'août et octobre 1941 dans *El Mundo*.

Ortega, la seule matière d'intérêt, l'action et l'aventure relevant d'un état élémentaire, puéril de la narration, propre au *cuento*).

Le roman, pour retrouver la force agonistique et les héros de la tradition classique, devrait s'inspirer des découvertes de la science, en particulier de celles de la physique moderne (Arlt fait référence explicitement à la révolution quantique, «de los cuantos», et à Max Planck) :

Mientras que la novela moderna ha tratado de determinar los más finos movimientos atómicos del alma de personajes que permanecían casi inmóviles en el espacio de la vida novelesca, los físicos modernos, tratando de determinar la arquitectura del átomo, también casi inmóvil en el espacio sin tiempo, han corrido aventuras materiales cuya repercusión en el mundo físico ha tenido consecuencias que ningún novelista ha conseguido describir aún, ni ha intentado novelar.

Arlt trouve dans la science la réfutation d'une conception périmée de la nature du monde que le roman devrait abandonner définitivement. Pour retrouver la force agonistique du roman classique -Arlt insiste sur la vigueur de ce modèle- il faut placer l'action au cœur du roman. Mais l'action est avant tout un horizon, la conséquence de qu'il appelle la «profession» ou la «constante professionnelle» de chaque personnage, ce à quoi chacun est destiné, un aspect antérieur qui conditionne l'action elle-même. Utilisant un langage émaillé de termes scientifiques qui alimente une analogie constante avec la physique et la chimie, Arlt expose la mécanique singulière du genre romanesque qui considère l'espace de la fiction comme un champ de forces en interaction, déterminé davantage par l'«énergie potentielle» du personnage que par son «action réellement effective».

Le héros arltien se définit par une force non nécessairement réalisée, par un potentiel, une virtualité d'action et de sens dont il est porteur, par le visuel plus que par le visible, pourrait-on ajouter, en nous souvenant que «visuel» est à comprendre comme du virtuel, un événement en puissance qui, non encore réalisé, enserme toute une constellation possible de sens. La distinction entre le virtuel et l'effectif est déterminante si l'on pense aux personnages d'Arlt, capables de projeter (la métaphore physique et cinématographique est constante) des actions extraordinaires qui, bien qu'elles ne se réalisent jamais, entraînent des effets concrets<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup>On remarquera que la réfutation du roman psychologique n'est pas formulée au nom de valeurs qui lui seraient étrangères. La critique d'Arlt est formulée depuis le genre lui-même et n'a pas recours à d'autres

Arlt trouve donc dans la science moderne un modèle dynamique d'interprétation du monde. On peut se demander si ce n'est pas la même passion du mouvement qui l'attire vers le cinéma, cet art d'images en mouvement où le personnage romanesque puiserait, ou tout du moins simulerait, 'projetterait', une vitalité nouvelle, une «élasticité», une allure dont le cinéma, dans cet âge d'or dont Arlt subit le charme, serait le héraut magnifique. En un mot «la vida fuerte» :

¿Qué se ha hecho de la vida fuerte, que ciertos hombres contienen en su envase como la sangre de un león? La vida fuerte que hace de pronto que una existencia se nos aparezca sin los tiempos previos de preparación y que tiene la perfecta soltura de las composiciones cinematográficas.  
«En la caverna», *Los siete locos* (308)

Cette «vida fuerte» que l'on veut atteindre, par tous les moyens -y compris le crime et la conspiration- transmet à la pensée sa facilité technique. Ainsi l'Astrologue se prend au jeu de la conspiration et jette sur un mode «télégraphique» les plans de son organisation où, bien sûr, le cinéma joue un rôle prépondérant. Il est le *leitmotiv* du discours halluciné de l'Astrologue qui compte sur son pouvoir de fascination pour capter l'œil, métonymie du sujet, et dompter les imaginations :

Su pensamiento tomó una claridad sorprendente. Necesitaba expresar sus ideas en un sistema telegráfico, vibrante, interrumpido, como si todo él tuviera que acompasar el ritmo de un pensamiento a una misteriosa trepidación de entusiasmo.[...] Cinematógrafo. Ojo. Ver. Erdosain que estudie ramo. Cinematógrafo aplicado a la propaganda revolucionaria. Eso es.  
«Sensación de lo subconsciente», *Los siete locos* (357)

## 2. Quand les images ne disent rien

On se gardera bien d'interpréter le foisonnement d'images comme l'abandon euphorique d'une rationalité abstraite, intellectuelle voire occidentale, idée qui préside à une lecture courante de l'avant-garde, selon laquelle cette dernière célèbrerait les pouvoirs libérateurs de l'image, censée désentraver nos esprits occidentaux de l'aliénation dans laquelle les maintient la tyrannique raison, en relâchant des forces irrationnelles, 'sauvages'

---

genres comme la nouvelle ou le roman d'aventures. Si les références à ce dernier genre ne sont pas absentes dans le cycle romanesque des sept fous, notamment dans la figure du Chercheur d'Or, elles ne figurent pas comme des modèles actifs et indépassables.

et infantiles. Le visuel a chez Arlt une tout autre fonction, il est plus le signe d'une tension que la marque d'une libération, d'ailleurs toute relative. Chez Arlt, l'image s'enracine sur les ruines d'une forme de rationalité dont elle n'a pas fait le deuil. Elle porte les traces, particulièrement accentuées, d'un désir d'expliquer, de signifier, de représenter. Désir que la recherche de modèles (la physique) rend explicite.

L'idée d'une tension vers la représentation permet de fédérer ces réseaux métaphoriques auxquels donnent lieu, en particulier les moments d'introspection d'Erdosain. Les images se répètent formant un tout, dans une sorte de continuum onirique et hallucinatoire qui constitue presque un sous-récit dans le roman, construit sur le principe de la répétition<sup>1</sup>. Des imaginaires -mécanique, chimique, géométrique- s'y retrouvent et ont été analysés<sup>2</sup>. Mais ce qui nous semble intéressant, c'est plutôt la difficulté que pose à l'analyse cet enchevêtrement. Les métaphores -puits de silence, couches d'obscurité, cubes de chair, lames métalliques tranchant le cerveau...- sont multiples mais paradoxalement elles empêchent la visualisation, par le personnage et par le lecteur, de ce qui est 'décrit'.

Ainsi lorsqu'Erdosain tente à plusieurs reprises de définir l'angoisse, ce mot clef qui le fascine et agit plus comme un mantra que comme un moyen de se comprendre, il achoppe sur la difficulté de l'entreprise. L'angoisse est un vide qu'il ne peut -et pour cause- se représenter et pour lequel il souhaiterait disposer d'outils comme, notamment, une cartographie de sa douleur :

Éste semeja un triángulo cuyo vértice le llega hasta el cuello cuya base está en su vientre y que por sus catetos helados deja escapar hacia su cerebro el vacío redondo de la incertidumbre. Y Erdosain se dice : «Podrían dibujarme. Se han hecho mapas de la distribución muscular y del sistema arterial, ¿Cuándo se harán los mapas del dolor que se desparrama por nuestro pobre cuerpo ?» Erdosain comprende que las palabras humanas son insuficientes para expresar las curvas de tanta catástrofe. «La cortina de la angustia», *Los lanzallamas* (425)

---

<sup>1</sup>Les exemples abondent tant les chapitres consacrés à Erdosain sont nombreux, voir «Estados de conciencia», «Los sueños del inventor», «Capas de oscuridad», «Ser' a través de un crimen», «Arriba del árbol», «Incoherencias», «Ingenuidad e idiotismo», «La casa negra», «Trabajo de la conciencia» pour *Los siete locos* ; «Los amores de Erdosain», «La cortina de la angustia», «Bajo la cúpula de cemento » pour *Los lanzallamas*.

<sup>2</sup>Cf. les analyses de Beatriz Sarlo, *Una modernidad periférica : Buenos Aires 1920 y 1930*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1988 ; *La imaginación técnica : sueños modernos de la cultura argentina*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1992 et les articles consacrés aux caractéristiques expressionnistes du récit arltien (sujet, ville), notamment celui d'Analía Capdevila, «Arlt, la ciudad expresionista», *Boletín*, Universidad Nacional de Rosario, n°7, 1999.

Et au lieu de cette limpide carte où le sens serait magiquement visible, offert à la vue qui n'aurait pas même à le déchiffrer<sup>1</sup>, Erdosain voit son corps. Le corps pour la pensée, le déplacement est significatif de cette pensée matérialiste ou de ce réalisme métaphysique d'Arlt pour reprendre le terme de Masotta. Lecteur de Merleau-Ponty, ce dernier a montré que la pensée chez Arlt est une pensée charnelle, incarnée, une pensée-corps, incompréhensible en dehors de ses conditions phénoménologiques d'exercice, à savoir celle d'un réseau fondé sur la continuité dont la sensation est le pivot (continuité affective du sujet à l'objet, continuité indicielle de la trace à l'empreinte, continuité sociale d'une émotion qui se propage).

Mais ce corps est ici un corps-machine si compliqué qu'il est difficilement imaginable, chimérique au sens premier du terme :

Lo horrible es que sus pensamientos no guardan orden sino en escasos momentos, impidiéndole razonar. El resto del tiempo voltean anchas bandas como las aspas de un molino. Hasta se le hace visible su cuerpo, clavado por los pies en el centro de una llanura castigada por innumerables vientos. Ha perdido la cabeza pero en su cuello, que aún sangra, está empotrado un engranaje. Este engranaje soporta una rueda de molino, cuyo pistón llena y vacía los ventrículos de su corazón.  
«La cortina de la angustia, *Los lanzallamas* (426)

Au lieu de cerner l'angoisse, de définir la culpabilité, la répétition des images produit un effet de brouillage, qui rend le personnage opaque et étranger à lui-même, comme «encasté» («empotrado» écrit souvent Arlt) dans une tentative infructueuse de se dire. Les images verbales se déploient dans le cycle, jusqu'à absorber -vampiriser- le personnage. Elles miroitent autour d'un vide, sans lien de continuité, dans une juxtaposition sans principe apparent ou bien comme une excroissance, un développement organique monstrueux. L'introspection n'est pas une possibilité offerte au sujet arltien qui s'épuise ainsi dans d'interminables essais. La tentative obsédante de comprendre morcelle un monde d'images et le réduit à ses composantes anatomiques.

Le ressassement de ces images qui se superposent et se confondent font penser que le sujet arltien parvient à peine à donner au réel des formes symboliques : Erdosain est

---

<sup>1</sup>La carte et le plan sont des figures idéales, utopiques, de la clarté et de la maîtrise, elles sont la réalisation de cette tension vers la représentation. «Esta atmósfera de sueño y de inquietud que lo hacía circular a través de los días como un sonámbulo, la denominaba Erdosain 'la zona de la angustia'. Erdosain se imaginaba que dicha zona existía sobre el nivel de las ciudades, a dos metros de altura, y se le representaba gráficamente bajo la forma de esas regiones de salinas o desiertos que en los mapas están revelados por ovalos de puntos, tan espesos como las ovas de un arenque», cf. «Estados de conciencia», *Los siete locos*, p.165.



comme l'enfant qui répète la venue à lui de la chose, s'approprie les agressions premières et retourne ces agressions vers l'extérieur (ce qui fait souvent dire à la critique que le personnage d'Erdosain est un sujet «terroriste», toujours au bord de l'explosion). Transformer la chose en objet, c'est transformer le choc (quelque chose du réel atteint le sujet) en répétition (cette chose, devenue objet, entre dans une catégorie, une série, un ordinaire). Par leur récurrence, les nombreux épisodes où Erdosain tente, laborieusement, de définir son «angoisse» et où les réseaux visuels se déploient sans qu'il lui soit donné de les ordonner, figurent un stade dans le développement ontogénétique du sujet, celui où peu à peu la chose se construit, dans la rencontre permanente de la pulsion, en objet. Nous y reviendrons sous peu.

On comprend dès lors le thème, récurrent dans les récits artliens, de la vision empêchée (par des fenêtres embuées, des vitres opaques). Tous ces dispositifs qui d'ordinaire facilitent la vue, décuplant ses facultés, comme les nombreux appareils optiques (panoramas, microscopes) qui peuplent les récits réalistes et sont autant de prolongements du corps de l'observateur<sup>1</sup>, deviennent des obstacles infranchissables lorsqu'ils sont transposés, dans le texte artlien à la représentation des mouvements psychiques. Ils empêchent la transparence intérieure, cette proximité de soi à soi qui apparaît dès lors comme une utopie lointaine de la saisie et de la maîtrise du sujet par lui-même. La densité charnelle de la vision s'ouvre sur l'interrogation des processus et des paramètres perceptifs, sur le déni d'une transparence immédiate au profit de l'opacité symptomale.

Ainsi l'œil, un motif récurrent dans les rêveries d'Erdosain n'apparaît pas comme le symbole de la vision souveraine, 'le plus noble des sens', cette fenêtre sur l'âme de la métaphysique classique mais, au contraire, comme l'organe surréaliste, excessif dans sa présence et qui prend place dans un réseau d'analogies inquiétantes : cœur, soleil dans d'autres textes, «foco eléctrico» ici. Le sujet est tout entier contenu dans cet œil

---

<sup>1</sup>L'écrivain réaliste se saisit de l'écran (inspiré du modèle photographique) comme un moyen de réduire la distance entre le moi et le monde. L'interprétation devient un simple phénomène de projection. Il y a là un désir de faire l'économie des médiations herméneutiques en leur substituant l'interface d'un écran, le corps. «En faisant de l'interface du corps un écran transparent, simplement coloré par le tempérament de l'artiste, Zola concilie momentanément la transparence de l'œuvre devant la nature et l'épaisseur de l'interface corporelle et graphique sans laquelle il n'y aurait pas d'œuvre.» Cf. Philippe Ortel, «Le stade de l'écran : écriture et projection au dix-neuvième siècle» in Stéphane Lojkine, *L'écran de la représentation*, Paris, L'Harmattan, 2001, p.111-144.

hypertrophié qui paradoxalement signifie la cécité du sujet «dévoreré» par ce pur organe tout-puissant, œil cyclopéen, presque aveugle :

Hasta se le hacía 'visible' el latido de su corazón [...] Con dificultad movió la cabeza para separar el cuero cabelludo de la almohada recalentada, y se dejó estar sin otra sensación de vivir que esa frescura en la nuca y el entreabrirse y cerrarse de su corazón, que, como un ojo enorme, abría el soñoliento párpado para reconocer las tinieblas, nada más. [...] Él mismo, era una cascada de carne en las oscuridades. ¡Vaya a saber cuándo terminaría de desangrarse! Y sólo era notable el cerrarse y entreabrirse de su corazón que como un ojo enorme abría su párpado soñoliento para reconocer la oscuridad. El foco eléctrico de la mitad de cuadra filtraba por una hendidura el ramalazo de plata que caía sobre el tul del mosquitero. Su sensibilidad se recobraba dolorosamente.  
«Capas de oscuridad», *Los lanzallamas*, (212)

Dans cet état-limite, la vision est exacerbée jusqu'au non-sens, les guillemets soulignent d'ailleurs l'étrangeté du terme «visible», son excès. Cet œil dont Bataille fait l'histoire à la même époque, est l'organe qui signifie, dans son excès, dans son terrorisme, le vide du regard introspectif, la faillite d'un régime scopique dominant, inféodé à la raison aliénante. On retrouve chez Arlt la même critique anti-rationaliste du régime scopique moderne que celle menée par Bataille et les surréalistes, régime héritier d'une longue tradition philosophique qui fait de la vision le centre de la pensée, et partant, d'une certaine organisation de la société où la vision est un instrument de contrôle, par le spectacle (Debord) et la surveillance (Foucault), dérive que le texte arltien tant dans sa profusion spectaculaire que dans sa parodie des régimes de la vision (la critique du regard clinicien que nous avons évoquée dans l'analyse de la question réaliste) met en scène<sup>1</sup>.

### 3. Le sujet-écran

L'enquête arltienne sur la subjectivité contemporaine s'élabore sur les ruines d'un discours (psychologique) et cherche ailleurs (dans la physique) ses modèles de compréhension. L'inflation des images manifeste cette recherche, mettant en avant la faillite de la logique discursive dans la saisie de l'intériorité. Mais l'image consacre finalement la faillite, en maintenant une tension, non résolue, permanente, vers la

---

<sup>1</sup>Martin Jay interroge les liens dans la pensée française contemporaine avec l'image (Bergson, Bataille, Sartre, Merleau-Ponty, Lacan, Debord, Foucault, Althusser, Levinas, Derrida) entre la constante mise en question de la vision tout au long du siècle et une certaine tendance anti-humaniste, critique de la modernité des Lumières. *Downcast eyes, The denigration of vision in twentieth-century french thought*, Berkeley/Los Angeles/Londres, University of California Press, 1993.

représentation. Cette tension s'illustre enfin dans la tendance du texte arltien à insister sur les conditions matérielles de la représentation de la vie psychique, en d'autres termes à mettre en place des dispositifs.

Pourquoi a-t-on recours ici à la notion de dispositif? Le dispositif ordonne le processus rhétorique, ce qui relève du langage, à un scénario de la représentation grâce auquel ce processus est possible. Autrement dit, il articule la structure à ce qui la conditionne, matériellement et idéologiquement. Le langage se manifeste donc dans le dispositif comme un espace protégé par un scénario, comme du texte pris dans de l'image, qu'il arrête et formalise, mais en laquelle il peut à tout moment basculer<sup>1</sup>.

### *Le dispositif d'écran*

Voyons en quoi consiste le dispositif le plus fréquent du récit arltien. Il peut se décrire à partir de quelques coordonnées élémentaires qui définissent un espace et une situation récurrente, en d'autres termes, un scénario : un personnage seul, le corps totalement ou en partie allongé se trouve dans un espace clos désigné souvent comme un cube, obscur, où la lumière parvient toutefois à entrer, difficilement et comme filtrée. Il regarde des images projetées, parfois sur une surface. Ainsi le dispositif récurrent dans le texte arltien est celui de l'écran, souvent, mais pas toujours, filmique. Les exemples abondent.

Erdosain est dans le train, dans une chambre d'hôtel ou dans des rues si noires et encaissées qu'elles figurent ce cube hermétique de la *camera obscura* ou de la salle de cinéma, et il «voit» «se détacher», «apparaître» des images qu'il interprète comme autant de formes de son angoisse, «couches d'obscurité» et autres «rideaux d'angoisse». Haffner agonise sur son lit d'hôpital, interrogé par les policiers qui veulent lui arracher le nom de son assassin. Les souvenirs sont alors des images qui défilent comme un film sur un «rectangle noir», le rythme de leur projection ralentit lorsque ses sens se brouillent sous

---

<sup>1</sup>En d'autres termes, le dispositif permet de dépasser la fragilité des modèles théoriques du structuralisme et du déconstructionnisme. L'effondrement de ces derniers tient à chaque fois à un certain silence sur le réel, soit que celui-ci soit minoré (c'est là l'origine de la crise du structuralisme), soit que, au contraire, la faille hypostasiant le choc en fasse une quintessence inaccessible, qu'elle relègue finalement au-delà du discours critique (déconstructionnisme). Cf. Stéphane Lojkin, *Image et subversion*, Paris, Chambon, 2005 p.7-19.

l'effet de la douleur, les visages perdus s'approchent en gros plan, le son s'étire comme si la bande cinématographique sortait de son rail :

Un rectángulo negro gira ante sus ojos [...] Pasan ante sus ojos espaldas desnudas [...] Por primera vez en los oídos del moribundo encuentra eco la palabra mujer. Como en un film, en el que la máquina hace marchar demasiado despacio la película alargándose perpendicularmente todas las palabras, esta vez la palabra «mujer» se alarga. En su tímpano, extraordinariamente. [...] Una fuerza tangencial se apodera de su memoria, en ángulo se desplaza el alma fuera de su cuerpo, y de pronto una fisonomía lejana avanza en engrandecimientos sucesivos hacia su última hora. Una carita pálida y alargada, enmarcada por un sombrero de esterilla verde, y la nariz quizá un poco larga.  
«La agonía del Rufián Melancólico », *Los lanzallamas*, (477-478)

L'Astrologue, le grand maître de cérémonie de la farce des sept fous, médite enfermé dans l'obscurité de son bureau, allongé sur son sofa. Ou plus exactement, il voit défilé les images de sa pensée :

Y el Astrólogo, retenido dentro del tiempo del reloj, sentía deslizarse en su cerebro el otro tiempo rapidísimo e interminable que como una película cinematográfica, al deslizarse vertiginosamente, hería con las imágenes que aparejaba su sensibilidad, de un modo impreciso y fatigante, ya que antes de percibir con claridad una idea ésta había desaparecido para ser sustituida por otra.  
«Sensación de lo subconsciente», *Los siete locos*, (350)

Ergueta plongé dans les hallucinations mystiques ou apocalyptiques que lui inspire son exégèse délirante de la Bible, voit, depuis son lit, des formes géométriques projetées sur le mur de la chambre de l'hôpital où il a été interné. Puis il y a aussi les hommes de la nouvelle «Las fieras», affalés sur leurs chaises de bistrot, le regard perdu rencontrant les «écrans» des cartes déployées en éventail dans les mains des joueurs ou encore le narrateur d'une autre nouvelle («Esther Primavera») se repassant, sur la chaise longue du sanatorium où il séjourne, le film de sa rencontre avec la jeune femme dont il porte le visage en mémoire, comme la croix de sa culpabilité.

Ainsi les processus psychiques différents comme le souvenir, la rêverie ou la pensée sont représentés comme la projection d'images sur un écran. Une première remarque s'impose sur la récurrence de ce phénomène, en particulier dans le cas d'Erdosain. La mise en dispositif traduit une tentative appuyée, plus organisée vers la représentation des phénomènes psychiques, dans la mesure où le dispositif traduit un degré supérieur d'organisation de la pensée, comme si les mouvements psychiques, jusqu'alors saisis dans la détonation permanente des images, s'ordonnaient dans un processus réglé de représentation. En d'autres termes, le dispositif d'écran permettrait de donner un sens,

dans la construction du sujet, au bombardement continu du sujet par les images que nous avons observé précédemment. C'est en tout cas l'horizon qui se dessine.

Un détour par la théorie lacanienne de l'écran qui fonde une théorie de la représentation sur un dispositif visuel éclairera notre propos. Le dispositif d'écran permet de rendre compte de la représentation selon les deux termes de la physique aristotélicienne, *tuchè* et *automaton*, le choc et la répétition<sup>1</sup>. Le choc, c'est le moment de l'impossible rencontre, du trauma archaïque ; c'est ce que Freud appelle la scène primitive, cette brutalité insoutenable du réel qui parvient tout à coup, par hasard, à la conscience de l'enfant et que celui-ci refuse parce qu'il s'y trouve trop profondément blessé. La brutalité du réel est identifiée à l'expression de la douleur dans l'accouplement des parents, Freud ne tranchant pas s'il s'agit d'une reconstitution d'un patient ou d'un souvenir réel, si cette scène est une donnée phylogénétique du psychisme humain ou un accident réel dans l'histoire du sujet. Il reconstitue le dispositif de l'enfant observant, de son berceau oublié dans la chambre de ses parents, leur accouplement *a tergo, more ferarum*, dont l'image et le bruit le saisissent d'épouvante comme s'il assistait à un viol<sup>2</sup>.

Réelle ou imaginaire, cette scène tout à la fois nie l'enfant et le fonde comme sujet : toute l'élaboration imaginaire qu'entreprend le sujet va consister à recouvrir ce choc, à le reformuler d'une façon acceptable pour lui. C'est pourquoi le choc, à la manière de la lumière insoutenable dont le chimiste se protège par un écran, ne se représente jamais sous son aspect original, quoique, toujours, il soit sous-jacent à la représentation.

L'art récupère une même disposition susceptible d'accueillir le réel et de lui donner sens. Cette disposition signifiante, cette médiation de l'espace vers le sens définit ce qu'on appelle ici le dispositif. Le dispositif définit les modalités de la répétition : il organise la

---

<sup>1</sup>De façon tout à fait symptomatique, c'est dans la *Physique* et non dans la *Rhétorique* ou la *Poétique* que Lacan va chercher des instruments théoriques, marquant bien par là que le dispositif dont il s'agit de rendre compte ne relève pas, ou ne relève pas exclusivement, du modèle linguistique. L'écran est l'outil du chimiste, non du littéraire. Cf. Jacques Lacan, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Paris, Seuil, 1964.

<sup>2</sup>Dans une perspective toute différente, Freud envisage une autre forme de scène primitive, la scène originaire, dont il fait le mythe fondateur de toutes nos sociétés, dans *Totem et tabou* : c'est le meurtre du père par les fils révoltés contre sa tyrannie. Le dispositif de l'écran, dans sa modalisation psychanalytique, est constitué de la superposition de ces deux scènes, la primitive et l'originaire, autrement dit l'imaginaire et la symbolique, ou encore la chambre du cauchemar (maisons sombres, «noires», «cubiques» qui abondent dans le cycle artien) et la scène du meurtre (celui d'Haffner, de la Bigleuse).

représentation pour qu'elle recouvre, qu'elle médie la brutalité de ce qui, du réel, atteint le sujet. La répétition est le processus de recouvrement du choc : elle introduit un ordre simple, et qui se répète, dans le chaos originel de ce qui fait irruption de façon traumatisante aux yeux et plus généralement aux sens du sujet en proie au choc.

Le dispositif de l'écran tente en vain de formaliser le ressassement erratique des images qui assaillent Erdosain. En effet, tout se passe comme si Erdosain était confronté à l'échec de cette formalisation, d'autant plus frappante qu'elle est sans cesse en cours d'élaboration. L'étrangeté des images (machines improbables, animaux chimériques, infra-mondes aux caractéristiques vaguement subaquatiques, phénomènes de compression/décompression, constructions architecturales délirantes) n'est en rien réduite par la tentative de canalisation par le dispositif d'écran. Erdosain est poursuivi par plusieurs images qui figurent le choc sans réussir à le pacifier dans l'ordre du langage. Ces images sont pourtant déjà des représentations indirectes sur lesquelles Erdosain a mis en œuvre les mécanismes de défense que constituent la condensation et le déplacement. Si elles continuent d'être menaçantes, ce n'est donc plus pour ce qu'elles représentent, mais parce qu'Erdosain ne parvient pas à transformer leur nature, à réduire leur brutalité d'images.

Emmuré dans le face à face avec ses blessures psychiques, Erdosain ne parvient ni à les formuler par un processus mimétique de représentation (sa parole même est image, on l'a vu, envahie par l'abject, cernée par l'irreprésentable) ni à les refouler (l'oubli lui est impossible). Alors les images, loin de constituer le fond mythique et sécurisant, la mémoire des choses de l'enfance, deviennent des images d'angoisse, énigmatiques et persécutrices. L'écran ne fait plus écran et devient lui-même insoutenable. Il ne parvient pas à superposer à la réalité une représentation acceptable du réel, un système de répétition susceptible de réduire les hasards du surgissement du réel à une mécanique maîtrisée.

Ce qui échoue dans les vagues successives de rêveries et hallucinations, c'est la constitution du champ de la *mimèsis* qui doit se tenir à l'ombre du choc : la répétition, *automaton*, permet normalement la constitution de l'espace de la représentation mimétique, comme une sorte de zone d'ombre tenue à l'écart, protégée par l'écran. La lumière aveuglante du réel qui, devrait, marginale, se tenir au bord, filtrée par l'écran pénètre à

tout moment dans l'espace de représentation. Dans le texte arltien, cette atteinte se manifeste sous la forme de projectiles (rayons, jets, regards) qui percent à travers les filtres : jets (de lumière, du regard) venant d'un dehors indéfini, espace vague qui cerne l'espace restreint dessiné par le dispositif et où devait se tenir le *templum* de la représentation.

Cet espace vague est celui de la rue qui s'introduit comme une menace sourde, une ponctuation du dehors, lorsque le personnage est dans une pièce. Ainsi l'Astrologue médite à sa «farce», devant les marionnettes dont chacune, sur la petite scène où il se tient, sorte de caverne platonicienne, représente un des membres de la société secrète, dans une pièce fermée, isolée dans laquelle l'extérieur lumineux et pluvieux tente de percer à tout instant :

La habitación quedó flechada de vértices de sombras movedizas [...]  
Un relámpago interpuso distancias azules entre los bloques de las montañas azules. [...]  
Ya no llovía. Las nubes se habían resquebrajado, dejando ver en un claro celeste un pedazo amarillo de luna.  
«Sensación de lo subconsciente», *Los siete locos* (349-361)

Ou bien c'est la présence d'un autre personnage qui vient ouvrir l'espace restreint, protégé de la représentation (cette autre caverne qui accueille les mouvements de l'âme). Ainsi lorsqu'ErDOSain rencontre Hipólita, la Boiteuse, cette femme fatale à la chevelure de feu, double féminin de l'Astrologue, ErDOSain est sous le menace d'une intrusion : le regard d'Hipólita est un faisceau qui s'approprie ce qu'il transperce, le révélant comme une radiographie ou par un étrange magnétisme (le regard est un flot lancé sur les choses) :

Cuando ErDOSain salió, la Coja le envolvió en una mirada singular, mirada de abanico que corta con una oblicua el cuerpo de un hombre pies a cabeza, recogiendo en tangente toda la geometría interior de su vida.  
«La Coja», *Los siete locos*, (299-306)

Ce dernier exemple montre bien toute l'ambivalence des dispositifs dans la représentation des mouvements psychiques. Le phénomène de la projection, récurrent dans le texte arltien, concentre cette ambivalence. L'œil-caméra, prolongement de la perspective monoculaire du Quattrocento et de son 'point de fuite' inscrit en creux l'emplacement du sujet arltien en une position toute-puissante qui est celle de Dieu lui-

même ou, plus largement, de quelque signifié ultime. S'identifiant au regard, le sujet arltien est le spectateur qui s'identifie à la caméra, qui a regardé avant lui ce qu'il regarde à présent et dont le poste (le cadrage que le texte arltien ne manque pas de souligner) détermine le point de fuite. La caméra, absente pendant la projection, a un représentant dans le projecteur, appareil que le spectateur a derrière sa tête, soit à l'endroit exact où se trouve, fantasmatiquement, le foyer de toute vision. C'est ainsi qu'Erdosain, rêvassant à une fuite romantique au Brésil, assiste au défilement d'images, «projetées» devant lui, comme si son regard s'identifiait à un projecteur imaginaire :

Y la simplicidad de este sueño se enriquecía con el nombre de Brasil que, áspero y caliente, proyectaba ante él una costa sonrosada y blanca, cortando con aristas y perpendiculares el mar tiernamente azul.

«El terror en la calle», *Los siete locos*, (167)

Les personnages arltiens éprouvent leur propre regard, en dehors de ces rêveries clairement cinématographiques, comme une sorte de phare qui tourne sur l'axe de leur cou et se déplace lorsqu'ils se déplacent. La métaphore du *travelling* est même explicite chez Arlt où elle devient presque un 'truc', une facilité de l'écriture, notamment dans *El amor brujo* où Balder passe son temps dans le train, expérience propice à la vision en *travelling* :

Las fachadas de las casas pasan ante sus ojos, borrosas como estampas de un film.

«El paseo», *Los lanzallamas* (559)

Imposible buscar a nadie en el bullicio de la multitud. Los vestidos rosas sustituían a los negros, se veía cuellos verdes y de pintas rojas, los rostros pasaban ante él con la prisa de un film.

«El fuego se apaga», *El amor brujo* (668)

El paisaje desfila ante los ojos de Balder como una película borrosa.

«La confesión», *El amor brujo*, (723)

Le regard est aussi éprouvé comme un faisceau de lumière explicitant le parallèle entre la perception et le dispositif du cinéma : une lumière limitée, mouvante qui ne cerne qu'une partie de la réalité mais qui a la capacité d'y apporter le jour. Dans l'exemple qui suit, c'est le regard d'Hipólita qui est très clairement défini comme un faisceau :

Al decir estas palabras, Erdosain había comenzado a pasearse en el reducido espacio de la habitación. Sentíase inquieto, y de reojo examinaba ese ovalado rostro pecoso [...] y las pupilas transparentes lanzaban haces de mirada.

«La Coja», *Los siete locos* (299-306)



Ces exemples montrent que le dispositif cinématographique souligne le mouvement actif, projectif du regard. Mais d'autres exemples auront tendance à mettre davantage en avant le mouvement inverse, introjectif. La conscience devient alors une surface sensible d'enregistrement :

Otra vez la mujer filtró entre las pestañas rojas su malévola mirada verdosa. Era como si proyectara su alma sobre el relieve de las ideas del hombre para recoger un calco de sus intenciones.  
«La Coja», *Los siete locos* (299-306)

C'est le second versant de la projection : les choses s'impriment sur la conscience, comme la lumière qui fixe l'image sur la plaque photographique. Or, phénomène intéressant, le texte arltien insiste sur ce second aspect de la projection qui, bien que complémentaire (comme l'explique Christian Metz : «j'ai à la fois l'impression de «jeter», comme on dit, mon regard sur les choses, et que ces dernières, ainsi illuminées, viennent se déposer en moi. [...] Il faut répandre sur le monde une sorte de flot ou de faisceau qui s'appelle le regard et explique tous les mythes de magnétisme [dont le regard d'Hipólita est un parfait exemple] pour que les objets puissent remonter le flot en sens inverse [...] et aboutir à notre perception qui est à présent cire molle et non plus source émettrice»<sup>1</sup>), s'impose dans la construction du sujet arltien, prédomine sur l'aspect plus actif de la projection et transforme le sujet en une plaque sensible, malléable, sur laquelle s'impriment les choses, ou dont on pourrait, comme dans l'exemple précédent, prélever l'étendue et la substance par impression. Ainsi de la logique duelle de la projection (activité/passivité) le texte arltien insiste davantage sur le versant passif, faisant du sujet une sorte d'écran où se déposent les choses, une surface sans profondeur :

Las luces de las bocacalles resbalaban por la superficie de sus ojos como imágenes de un filme acelerado.  
«El paseo», *Los lanzallamas* (564)

La mémoire, socle de l'intériorité, est ici un dépôt aveugle dont le sujet ne commande pas les manifestations, et qui, à son rythme, erratique, fait apparaître sur l'écran de la subjectivité des images enfouies on ne sait pas bien où, sans que le sujet puisse établir un lien causal susceptible d'expliquer et leur surgissement et le rapport qui les lierait. La mémoire n'est pas le trésor amassé du sujet, elle est tout au plus une archive invisible dont

---

<sup>1</sup>Christian Metz, *Le signifiant imaginaire* (1977), Paris, Bourgois, 2002, p.71.

le sujet ne contrôle pas le mécanisme. Les images, submergées durant un temps indéfini, remontent selon une temporalité hasardeuse où la contingence est reine, où les correspondances restent mystérieuses au sujet. C'est une autre logique, celle du détail -du *punctum* aurait-on envie d'ajouter, de l'éclat de réel qui perturbe- qui guide la réminiscence décrite par Erdosain :

Tan es así que recuerdo que me quedé acostado con la mirada fija en un ángulo de la pieza a oscuras. Pedazos de antigua existencia, pero inconexos, pasaban como empujados por un viento, ante mis ojos. Nunca llegué a explicarme el misterioso mecanismo del recuerdo, que hace que en las circunstancias excepcionales de nuestra vida, de pronto adquiere una importancia casi extraordinaria el detalle insignificante y la imagen que durante años y años ha estado cubierta en nuestra memoria por el presente de la vida. Ignorábamos que existían aquellas fotografías interiores y de pronto el espeso velo que las cubre se rompe, y así, esa noche, en vez de pensar en Barsut me dejé estar allí, en ese triste cuarto de pensión, en la actitud de un hombre que espera la llegada de algo, de ese algo de que he hablado tantas veces, y que a mi modo de ver debía darle un giro inesperado a mi vida, destruir por completo el pasado, revelarme a mí mismo un hombre absolutamente distinto de lo que yo era.

«Trabajo de la angustia», *Los siete locos* (253)

### *Le sujet comme superficie et empreinte sensible*

Le dispositif photographique, explicite ici et sous-jacent ailleurs, met à jour cette conception du sujet comme superficie, c'est là l'un des aspects de cette récurrence du dispositif de l'écran dans la représentation du sujet. On verra plus loin que cet état de superficie condamne les prétentions à «être» du sujet artien dont l'originalité, censée donner sa valeur à l'individu, est niée par la condition de superficie.

Revenons pour l'instant sur ce dispositif photographique. Les cubes qui peuplent le cycle des sept fous (pièces fermées, rues encaissées mais aussi cerveau, poitrine «cubiques», sièges de la subjectivité acculée par un dehors vécu comme une agression ou au mieux comme un prolongement où se déployer, exploser) sont autant de *camera obscura* de la subjectivité. Comme en photographie où l'écran de la plaque sensible s'insère dans l'écrin de la chambre noire pour y recevoir une inscription lumineuse, l'écrin obscur du corps (ou de l'espace qui en est, selon la logique expressionniste, le simple prolongement) favorise la projection du rayon lumineux sur l'écran de la subjectivité et son inscription éphémère sur ce dernier.

Si la chambre noire est depuis le romantisme une figuration de l'intériorité dont elle assure la teneur, la clôture étant une sécurité et une promesse de richesse sémantique<sup>1</sup>, le dispositif écriN-écran-inscription<sup>2</sup> qui, certes, reprend le motif romantique en souligne néanmoins la précarité. Au lieu de construire une intériorité solide, conçue comme le socle de la subjectivité, ce dispositif fait du sujet le réceptacle d'empreintes, réduisant l'intériorité à un support, espace à deux dimensions.

Ce que met ainsi en cause ce dispositif, c'est la richesse sémantique du modèle de la chambre : la subjectivité que construit le roman psychologique contemporain d'Arlt est une illusion. Le sujet arltien est non seulement une surface tendue vers l'extérieur, et non plus le réceptacle, noyau producteur de sens du roman psychologique mais il est aussi dépassé par les images qu'il reçoit/produit. Comme l'écrit très justement Francine Masiello :

A semejanza de Borges y Macedonio, Arlt arma una especie de terror en su narrativa al difundir imágenes que exceden el ámbito del observador<sup>3</sup>.

Cette multiplication des images sans centre producteur fait du sujet une interface, un noyau sans centre, non pas sur le point d'exploser mais sans cesse déplacé, disséminé. Le sujet arltien affirme un instant son pouvoir de contrôle à travers le maniement des images mais l'illusion de ce pouvoir cède rapidement devant la confusion, effaçant la sensation momentanée de pouvoir que l'observation du monde et de soi (l'introspection) -qui dans le texte arltien sont un seul mouvement- peut conférer.

Bien plus, loin de constituer l'espace clos d'une subjectivité en construction, la chambre est au contraire un espace ouvert, vulnérable car à tout moment l'un de ses murs est susceptible d'être percé par le regard indiscret du voyeur. Le sujet est exposé, ouvert aux quatre vents, à tous les désirs, sous le regard de l'autre. Ainsi lorsqu'Hipólita se retrouve dans la chambre d'un hôtel miteux, peu de temps après sa rencontre avec

---

<sup>1</sup>Sur la chambre noire comme figuration de l'intériorité depuis le romantisme, voir Philippe Ortel «Poésie, pittoresque et photogénie au XIX», Jean Arrouye (dir.), *La photographie au pied de la lettre*, Aix-en-provence, PUP, 2005, p.27-39. La chambre est l'un des motifs clefs d'une littérature du moi, de l'intériorité (notamment chez Virginia Woolf dont l'essai pamphlétaire *Une chambre à soi* publiée en 1929 est la revendication) vantée par Ortega y Gasset.

<sup>2</sup>La formule est empruntée à Philippe Ortel qui lui-même l'emprunte au titre d'un chapitre sur Mallarmé de Derrida : « L'écriN, l'écran, l'écriN », *La Dissémination*, Paris, Seuil, 1972, p.380.

<sup>3</sup>Francine Masiello, *Lenguaje e ideología, op.cit.*, p.223

l'Astrologue, elle se demande si la folie existe ou si celle-ci n'est qu'une défense contre le langage courant qui occulte «le monde intérieur» de chacun :

¿Existe la locura? ¿O es que se ha establecido una forma convencional de expresar ideas, de modo que éstas puedan ocultar siempre y siempre el otro mundo de adentro, que nadie se atreve a mostrar?

«Hipólita sola», *Los lanzallamas* (469)

Or cette intériorité est un horizon que l'on peut difficilement atteindre, utopie ou simple mirage. La scène qui suit confirme cette impossibilité du quant à soi, de la retraite qui permettrait de se révéler, de trouver la «vérité» («¿Pero dónde se encuentra la verdad que pide a gritos el cuerpo de uno?»), s'exclame Hipólita). En effet, Hipólita se rend compte que l'une des cloisons de la chambre où elle se trouve, métaphore de l'intériorité, est percée. Vient alors le fantasme d'être épiée, par le trou dans le mur. La chambre, de réceptacle de la vérité du sujet se transforme en studio pour photographies pornographiques, en lieu d'exposition des corps, mutation qui, ironiquement, répond à l'interrogation d'Hipólita sur la vérité du monde intérieur :

El tabique deja pasar el ruido del taco de las botas del hombre que se desviste. Un punto amarillo luce en el tabique. Es luz del otro cuarto. Piensa : aquí espían. Se acuerda de que el cuarto tiene el tapizado rojo, y se dice : quizá saquen fotografías pornográficas.

«Hipólita sola», *Los lanzallamas* (469)

Puis Hipólita devient le voyeur qui épie, derrière la cloison, son voisin de chambre, en imaginant ce que ce corps nu peut bien dissimuler :

En punta de pie avanza hasta el muro. Encoge el cuerpo. Pone un ojo a la altura del agujero. Es un viejo que permanece sentado en la orilla de una cama [...] Hipólita mira, cierra los ojos, los vuelve a abrir y ve el pie desnudo, calloso, inmóvil sobre el dorso de la media roja. Hipólita se siente anonadada ante la inmovilidad de ese cuerpo, separado de ella por el espesor de un tabique de madera.

«Hipólita sola», *Los lanzallamas* (470)

L'identification d'Hipólita au corps immobile brise la distance instaurée par le dispositif du voyeurisme. Le voyeur a d'ordinaire bien soin de maintenir une béance, un espace vide, entre l'objet et l'œil, entre l'objet et le corps propre (ici «el espesor del tabique») : son regard cloue l'objet à la bonne distance, comme le spectateur de cinéma qui prend garde à n'être ni trop près ni trop loin de l'écran. Le voyeur met en scène dans l'espace la cassure qui le sépare à jamais de l'objet, il met en scène son insatisfaction même (qui est ce dont il a besoin comme voyeur) et donc sa satisfaction pour autant qu'elle est de type voyeuriste.

Or, en comblant la distance, Hipólita met fin au dispositif scopique. Elle 'risque' alors de combler son désir (qui comme tout désir et a fortiori dans le cas du désir voyeuriste) en supprimant fantasmatiquement l'écart entre elle (sujet) et l'homme (objet) («Se siente anonadada ante la inmovilidad de ese cuerpo»). Or ce dernier est, lorsqu'elle le regarde et s'identifie à ce corps immobile le revolver à la main et sur le point de se suicider. La rupture de la distance instaure ici une illusion singulière, non pas celle d'une relation pleine à l'objet (soit celle que l'orgasme donnerait au voyeur ayant rompu la distance) mais celle d'une identification à une pulsion de mort.

Cet exemple montre que le sujet se constitue dans un rapport à l'autre et que par conséquent le sentiment de clôture du moi est une illusion, or cette ouverture fondamentale -ontogénétique- est vécue comme une atteinte par le sujet artien.

Ouvert, utopique espace clos, le personnage artien devient une subjectivité lisse, vidée de substance, pure surface glissant sur les choses sans pouvoir les saisir. Le cinéma vient à nouveau servir de modèle à cette subjectivité qui se vit comme fragile, incertaine et défaillante. Sur un quai de gare brumeux, attendant le train qui le ramènera à Buenos Aires, Erdosain médite sur le vide de son existence, et pense trouver la solution à ce vide dans le «crime», en l'occurrence le meurtre de Barsut. Mais au cœur de cette méditation, ironiquement hamlettienne («¿Matarlo no matarlo?» s'interroge Erdosain), où il se met à l'épreuve pour se saisir comme sujet, Erdosain se perçoit comme un vide, une ombre, une illusion :

Ver cómo soy a través de un crimen. Eso, eso mismo. Ver cómo se comporta mi conciencia y mi sensibilidad en la acción de un crimen.

Sin embargo, estas palabras no me dan la sensación del crimen, del mismo modo que un telegrama de la catástrofe en China no me da la sensación de la catástrofe. Es como si yo no fuera el que piensa el asesinato, sino otro. Otro que sería como yo un hombre liso, una sombra de hombre, a la manera del cinematógrafo. Tiene relieve, se mueve, parce que existe, que sufre, y sin embargo, no es anda más que una sombra. Le falta vida.

«Ser' a través de un crimen», *Los siete locos* (234)

On remarque une nouvelle fois que le cinéma apparaît dans le texte artien comme fondamentalement ambivalent, source de dépassement poétique parfois et pourtant entaché d'un manque ontologique radical dans cette critique aux accents platoniciens qui reprend une inquiétude déjà ancienne à propos de l'image industrielle qui, plate,

reproductible, serait un agent de dé-symbolisation (un «message sans codes»<sup>1</sup>) et qui, par une contamination sémiologique, transférerait sa platitude au monde et au sujet, provoquant un appauvrissement ontologique et sémantique sans précédent<sup>2</sup>.

Mais ce qui est frappant dans les textes arltiens, c'est que perdue, conjointement à cette disqualification de l'image cinématographique, l'attachement des personnages à leurs illusions. Les personnages, comme Arlt fréquentant les salles obscures, veulent désespérément croire au cinéma, à son illusion vraie comme si, à l'instar du lecteur du roman réaliste, ils suspendaient leur incrédulité. Plus encore que ce lecteur de roman réaliste, ils ne se contentent pas de le faire momentanément et prolongent l'état hypnotique dans lequel les plonge la contemplation des images et autres «ombres» humaines, célébrant, de cette façon, le pouvoir hallucinatoire du cinéma<sup>3</sup>.

L'intériorité comme espace clos, où le moi se définirait sans entrer en contact avec l'autre est donc une idée qui traverse le texte arltien. L'image récurrente de la «planche en métal» («anchas láminas de plata», «plancha de acero») est selon Masotta la métaphore de cette intention implicite de nier toute communication, de sceller dans une enceinte infranchissable une zone de «vérité intérieure»<sup>4</sup>. Mais la planche en métal est une image ambivalente. Le personnage qui se métallise se transforme en une créature impénétrable, il s'enferme sur un intouchable être intérieur :

El alma de nuestros semejantes es más dura que una plancha de acero endurecido. Cuando alguien te diga : he entendido lo que usted me dice, no te ha entendido. Esa persona confunde lo que en la superficie de su alma se refleja con la penetración de la imagen en el alma. Es lo mismo que una plancha de acero endurecido. Espeja en su superficie pulimentada las cosas que la rodean, pero la sustancia de las cosas no penetra en ella.

«El pecado que no se puede nombrar», *Los lanzallamas*, (551)

Mais en même temps, cette planche rappelle la plaque photographique sur laquelle se dépose la lumière et qui fait du sujet le support d'empreintes, la surface sur laquelle le dehors s'imprime et donne, éventuellement, son sens, dégradé ou difficile à déchiffrer

---

<sup>1</sup>Roland Barthes, «Le message photographique», *L'obvie et l'obtus. Essais critiques III*, Paris, Seuil, 1982, p.11

<sup>2</sup>Sur cette iconophobie dans la littérature française du dix-neuvième siècle, voir Philippe Hamon, *Imageries, littérature et image au dix-neuvième siècle*, Paris, José Corti, 2001.

<sup>3</sup>Suivant la formulation célèbre de Coleridge, «momentanée suspension volontaire de l'incrédulité», à laquelle on identifie couramment aujourd'hui, à la suite des réflexions de la poétique et de la narratologie, le contrat réaliste liant un auteur et son lecteur. Voir notamment Roland Barthes, «L'effet de réel» (1968), *Littérature et Réalité*, Paris, Seuil, 1982.

<sup>4</sup>Masotta, *Sexo y traición en Roberto Arlt*, *op.cit.*, p.56-57

comme toute trace. Le sujet arltien est pris dans cette tension. D'une part, la condition instable d'un être sans centre, en constant mouvement, confronté en permanence à l'autre (un autre sujet mais aussi le corps dont la conscience devrait idéalement, pour le sujet arltien, se séparer<sup>1</sup>) dont la présence, constituante du sujet (ce que les dispositifs visuels démontrent, tous en partie liés à celui, fondamental, du miroir) est vécue comme une intrusion déstabilisante voire traumatique. De l'autre, le désir, fruit de cette condition, de maintenir, protégé, scellé, immuable comme l'acier, un 'être' qui cependant se sait condamné et se perçoit comme une illusion et dont les fulgurances métalliques sont les derniers feux, crépusculaires.

Le noyau essentiel de l'«être» est donc interdit au sujet arltien : «la plancha de metal» est une utopie dont Arlt constate les ruines tout comme il condamne au néant l'aspiration à l'originalité, portée par le même désir d'être unique. A cet égard, le cycle des sept fous prolonge le geste de *El juguete rabioso* qui déjà mettait en question l'originalité de tout acte. Que l'on pense à la dernière (et seule) séquence d'actions accomplie par Erdosain, à la fin du cycle : le meurtre de la Bizca puis le suicide, gestes qui concentrent la problématique du pouvoir et de la soumission. Cet acte vers lequel tend tout le roman (il faut «être» à travers le crime) n'est que la reproduction d'actes et de récits antérieurs : le suicide d'Erdosain est le calque du suicide d'un inconnu auquel Erdosain assiste et dont il lit le récit dans le journal ou, si l'on remonte au début du roman, les deux actes (assassinat et suicide) étaient contenus dans les fantasmes et craintes confessées par Barsut, au début du cycle.

Comme le souligne Masiello, le récit d'Erdosain ne prendra sens qu'une fois reconnu par les journaux et le cinéma (Barsut projette de faire un film tiré de l'aventure des sept fous, film dont il serait la star). Aussi l'affirmation de soi fondée sur le viol et l'assassinat prend, à défaut de sens, une certaine valeur (marchande) lorsqu'elle passe sur la scène publique. Erdosain est condamné au statut d'objet textuel, pris dans le circuit de reproduction qui alimente le cycle des sept fous : tout acte original est nié sans détour,

---

<sup>1</sup>«Este propósito, es el sueño profundo e irrealizable del hombre de Arlt, la metalización del ser, y la necesidad de poner a la conciencia a salvo del cuerpo», cf. Masotta, *Sexo y traición en Roberto Arlt, op.cit.*, p.85.

chaque personnage étant partie du projet d'un autre, ses actions dérivant de modèles antérieurs (dont le cinéma) et étant destinées à un public inconnu<sup>1</sup>.

Plaque sensible, impressionnable, ouverte aux influences et aux événements extérieurs, la pensée n'est plus l'instance de contrôle des comportements. Surface ouverte aux projections extérieures, elle subit un remarquable nivellement. Une physique des comportements semble désormais précéder les choix libres et intelligents de l'individu, conditionnant ses faits et gestes. L'empreinte a lieu, son automatisme figurant bien le caractère inconscient de ces interactions sociales.

### *Caricatures, acteurs et corps-machines*

Sujet-écran, le personnage arltien est donc un sujet sous influence. Cette conception du sujet se traduit enfin dans un certain état du corps des personnages. Qu'on s'attarde quelque peu sur les quelques portraits de personnages et l'on verra que certains relèvent de la caricature, les visages étant des assemblages de traits grossis, animaliers tandis que d'autres se résument à une forme dominante, «romboïdal» dans le cas de l'Astrologue. Dans ce dernier cas, les corps se fondent dans un espace dont ils sont, dans la logique expressionniste qui prévaut à leur traitement, un prolongement. Tandis qu'il déambule dans une rue sombre, traversée de jets de lumières et de câbles électriques, Erdosain se perd dans sa rêverie hollywoodienne. La rêverie se déroule comme la bobine d'un film tandis que son ombre, prise dans le même mouvement, est décomposée par la lumière des réverbères :

El ensueño se desenroscaba sobre esta necesidad, mientras lentamente se deslizaba a la sombra de las altas fachadas y de los verdes plátanos, que en los blancos mosaicos descomponían su sombra en triángulos.

«El terror en la calle», *Los siete locos* (167)

L'insistance sur le mouvement et la décomposition du corps par la lumière projette l'image d'un corps désarticulé, qui, comme dans les films expressionnistes, menace à tout moment de disparaître dans le décor dont il semble être une émanation. Et tandis que le corps s'évanouit dans la lumière et dans l'espace, se fondant dans le mouvement de la

---

<sup>1</sup>Masiello, *Lenguaje et ideología, op.cit.*, p.225.



pellicule, le visage se décompose dans une expressivité si poussée qu'elle tient parfois de la pantomime. Souvenons-nous qu'Arlt admire, dans une *aguafuerte*, le génie expressif d'Emil Jannings, acteur allemand ayant commencé sa carrière à l'époque de l'expressonnisme. A propos d'un film d'Ernst Lubitsch, *The patriot*, dans lequel Jannings joue le rôle d'un tsar, Arlt écrit :

¿Qué es, en síntesis, la película? Todos los estados de un desequilibrado revelado por el trabajo muscular de su semblante. «Viendo actuar a Emil Jannings», *El mundo*, 29 novembre 1929

Comme celui de l'acteur expressionniste, le visage et le corps du personnage arltien sont une matière en travail dont on enregistre les formes successives comme autant de prises photographiques. L'homme arltien est un acteur dont la valeur première est une valeur photographique par excellence : capter la lumière, être photogénique. C'est d'ailleurs ce que martèle le plus photogénique des personnages arltiens, Barsut, qui ne rêvant ni de pouvoir ni de domination mais de cette valeur médiatique qu'est la popularité, confirme et célèbre avec la facétie d'un acteur l'évidemment progressif de l'intériorité<sup>1</sup>.

Il y a donc dans les corps arltiens quelque chose du pantin ou de l'automate, modèles d'ailleurs de l'acteur expressionniste. C'est un des thèmes récurrents, avec celui du double, du cycle des sept fous : l'Astrologue se présente comme le grand manipulateur qui tire les fils de la grande farce qu'est la société secrète et, dans la villa de Temperley, transformée en théâtre de marionnettes, répète un scénario qui n'aura jamais lieu. Ni spectacle, ni grand soir : la répétition (théâtrale) n'est pas une préparation, elle est tout au plus une simulation qui se suffit à elle-même (on ne répètera pas davantage dans les pièces arltiennes, on y simulera, ce qui, dans la logique arltienne inspirée d'Ingenieros, est la loi de toute action, animale ou humaine).

C'est d'ailleurs dans la fascination arltienne pour la simulation qu'il faut chercher la raison pour laquelle abondent les corps-machines, avatars angoissants du mythe contemporain de l'homme nouveau. La valeur symbolique de la machine serait de nous rappeler qu'il se pourrait qu'en un sens analogue notre propre vie soit, comme la leur, une simulation, «l'homme serait alors un être fait de vis et de ressorts métalliques découpant

---

<sup>1</sup>«Un alma al desnudo», *Los Lanzallamas*, p.596-604.

des motifs banals dans la tôle de la communication et le langage un appareillage qui nous échappé et commence à mener de son côté sa vie sinistre»<sup>1</sup>. Remarquons que le langage - auquel Arlt semble donner si peu de crédit, interdisant définitivement aux personnages arltiens d'y trouver la «vérité»- devient, sous une forme abâtardie (le discours psychologique de la «novela sentimental» et du courrier du cœur des revues illustrées), l'acteur principal du dernier roman, *El amor brujo*, tandis qu'y abondent les images d'une ville futuriste avec sa débauche de machines et de technique.

Terminons cette réflexion sur le sujet arltien par quelques remarques sur le dernier roman d'Arlt. Si *El amor brujo* a longtemps été considéré comme le «mauvais» roman d'Arlt c'est peut-être parce qu'il rompt l'équilibre des romans antérieurs et en quelque sorte leur contrat fondé sur l'observation et une logique du regard<sup>2</sup>. Si la violence du regard est en quelque sorte anesthésiée dans ce roman, c'est le langage qui devient spectacle, mesuré, comme tout autre objet, à l'aune de la seule valeur d'exposition. Le discours se développe, comme une excroissance, dépourvu des fonctions d'analyse, de réflexion et des connotations de vérité qui sont les siennes dans le genre -le traité, le manuel- où Arlt est allé le chercher. Le mirage d'objectivité dont il teinte le roman met à distance le matériau qu'il analyse : le personnage principal, Estanislao Balder, en devient le plus perméable, et le plus irréel des personnages arltiens, le plus 'photographique' car en lui tout se dépose et laisse une trace, sans qu'aucun noyau substantiel ne se forme.

Bavard, *El amor brujo* porte à son point ultime l'utopie qui consisterait à pouvoir tout dire, dans un étalage encyclopédique du savoir qui transforme le roman en un collage de traités, pseudo-analyses de cas cliniques et autres discours extralittéraires plus ou moins vraisemblables (si tant est qu'il y ait quelque chose en dehors de la littérature pour Arlt). Le personnage, Estanislao Balder, y devient un prétexte, voire même un simple appendice de ce discours autotélique qui, nouvelle manifestation de la folie chez Arlt, est une sémiosis infinie, une sorte d'excès de signification.

---

<sup>1</sup>W.G. Sebald, *Campo Santo*, Paris, Actes Sud, 2009, p.64.

<sup>2</sup>«La eficacia de las otras novelas de Arlt, que se producía a partir de una violenta lógica de la observación, aquí se reemplaza por su traducción : el exceso narrativo neutraliza la violencia y vuelve insignificante el efecto de la mirada, que antes desencadenaba la escritura», Aníbal Jarkowski, «*El amor brujo* : la novela 'mala' de Roberto Arlt», *Yrigoyen entre Borges y Arlt : 1916-1930, Historia social de la literatura argentina*, vol.7, Buenos Aires, Contrapunto, 1989, p.121.

Pour conclure sur la conception arltienne du personnage, on remarquera la place singulière qu'elle fait occuper au récit arltien. En effet le sujet-écran, superficie, sujet sous influence, installe la fiction arltienne dans un entre-deux. Contemplant les ruines de l'intériorité, mais encore sensible à ce mirage au creux duquel se pose la question de la vérité tant de fois ressassée dans les romans, Arlt, se tient, fasciné par le vide, sur le seuil de ce que Foucault, écrivant sur la fiction contemporaine, désigne comme la «pensée du dehors» :

Le «sujet» de la littérature (ce qui parle en elle et ce dont elle parle), ce ne serait pas tellement le langage en sa positivité, que le vide où il trouve son espace quand il s'énonce dans la nudité du «je parle». Cet espace neutre caractérise de nos jours la fiction occidentale (c'est pourquoi elle n'est plus ni une mythologie ni une rhétorique). Or ce qui rend si nécessaire de penser cette fiction -alors qu'autrefois il s'agissait de penser la vérité-, c'est que le «je parle» fonctionne comme au rebours du «je pense». Celui-ci conduisait en effet à la certitude indubitable du Je et de son existence ; celui-là au contraire recule, disperse, efface cette existence et n'en laisse apparaître que l'emplacement vide<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup>Michel Foucault, *La pensée du dehors*, Paris, Fata Morgana, 1986, p.13.

### III Une esthétique du choc

L'expression «politique de la littérature» implique que la littérature fait de la politique en tant que littérature. Elle suppose qu'il n'y a pas à se demander si les écrivains doivent faire de la politique ou se consacrer plutôt à la pureté de leur art, mais que cette pureté même a à voir avec la politique. Elle suppose qu'il y a un lien essentiel entre la politique comme forme spécifique de la pratique collective et la littérature comme pratique définie de l'art d'écrire [...] La littérature, en bref, est un régime nouveau d'identification de l'art d'écrire. Un régime d'identification d'un art est un système de rapports entre des pratiques, des formes de visibilité de ces pratiques et des modes d'intelligibilité. C'est donc une certaine manière d'intervenir dans le partage du sensible qui définit le monde que nous habitons : la façon dont il est pour nous visible et dont ce visible se laisse dire, et les capacités et incapacités qui se manifestent par là. C'est à partir de là qu'il est possible de penser la politique de la littérature comme telle, son mode d'intervention dans le découpage des objets qui forment un monde commun, des sujets qui le peuplent et des pouvoirs qu'ils ont de le voir, de le nommer, d'agir sur lui<sup>1</sup>.

Romans de la subjectivité, *Los siete locos* et *Los lanzallamas* sont de grands romans politiques. Il reste néanmoins à définir ce caractère politique. On verra qu'il ne repose pas sur la transcription fidèle d'un certain état du monde des années 30 ni dans un discours construit, composé des idéologies alors en puissance. Le politique dans les romans arltiens est, pour reprendre les termes de Jacques Rancière, «une certaine manière d'intervenir dans le partage du sensible» qui définit le monde qu'il habite. Le regard sur le sujet est déjà un acte politique. Ce que l'on analysera ici, c'est la manière dont le roman transmet la temporalité singulière de la modernité. Écriture de l'urgence, tournée vers le futur, l'écriture arltienne trouve dans une esthétique fondée sur le montage de scènes le moyen d'interroger une temporalité perçue par les contemporains des romans comme nouvelle, porteuse d'un renouveau révolutionnaire mais dont Arlt fait une lecture critique et même nihiliste. Ainsi se définit peu à peu un regard mélancolique qui vide de son contenu tout acte politique (la révolution du 6 septembre 1930, on s'en souvient, était un 'simulacre', on trouvera, dans les romans la trace de cette ironie désabusée) en remettant en question, dans le même mouvement, le pouvoir de la littérature à dire le monde.

---

<sup>1</sup>Jacques Rancière, *Politique de la littérature*, Paris, Galilée, 2006, p.11 et 15.

## 1. Ecrire au rythme de la modernité

Le cycle des sept fous est écrit sur fond de crise du capitalisme et de montée des totalitarismes et, plus localement, devant l'échec de la démocratie scellée en Argentine par le coup d'état du 6 septembre 1930. Ce contexte est omniprésent dans le roman arltien, jamais de façon thématique ou purement circonstancielle mais, plus profondément, dans la perception d'une urgence historique : le sentiment diffus et constant d'un changement imminent constitue le fond moral et intellectuel de l'intrigue. Aussi la lecture arltienne de la subjectivité contemporaine est-elle solidaire d'une certaine lecture du monde, des changements politiques et économiques globaux, en un mot de la modernité qui s'y fait jour. Le désir de comprendre des temps incertains est une pulsion, épistémologique, qui guide le roman.

A cet égard, le prologue au deuxième volume du cycle, *Los lanzallamas*, est à la fois une critique du système littéraire argentin, une prise de position contre l'élite intellectuelle, incapable de prendre la mesure du changement, et la manifestation d'une certaine angoisse subjective. En effet, ce texte polémique et circonstanciel où l'écrivain nous livre sa scène d'écriture (comme il aime à le faire récurrentement dans les *aguafuertes*) fait du champ littéraire national une caisse de résonance des tensions, plus globales, de la modernité. L'une de ces tensions tient aux rapports nouveaux au temps et à l'espace induits par la modernité. C'est sur ces deux aspects que l'on s'attardera à présent mais voyons comment, dans ce texte programmatique, les enjeux temporels définissent un regard sur le monde, solidaire de la subjectivité dont on vient d'analyser les caractéristiques.

Dans le prologue, Arlt met en scène les aménagements constants auquel le sujet moderne est contraint, entre la proximité et la distance, entre le national et l'étranger. Arlt se situe en plein dans l'urgence du travail, son temps d'écriture n'est pas celui du loisir, de l'*otium* des hommes de lettre. La littérature se fait au contraire dans les intervalles volés au journalisme, aussi la séparation entre les deux discours n'est-elle pas nette, comme aime à

le souligner Arlt tout au long du cycle, en bas de page, prolongeant dans la réception le sentiment d'urgence qui a présidé à l'écriture. Le roman est un objet qui s'inscrit dans le temps, dont la production peut être mesurée au temps des horloges, temps de la production et de la circulation des marchandises ; il s'écrit à la vitesse des rotatives dans un geste qui doit se transmettre au lecteur recevant l'objet -roman, feuilleton, journal ?- encore chaud :

Con tanta prisa se terminó esta obra que la editorial imprimía los primeros pliegos mientras que el autor estaba redactando los últimos capítulos [...] Esta novela se empezó a escribir el año 1930. Fue terminada el 22 de octubre de 1931.

*Los lanzallamas* (637)

Arlt s'inscrit dans le camp de ceux qui ne peuvent jouir du confort et de la belle vie, d'un temps qu'on peut savourer car il n'est pas soumis à la nécessité du travail. Au-delà de la polémique, ce sentiment d'urgence est le fondement de la position épistémologique, politique et esthétique d'Arlt. Le portrait qu'il dresse de lui-même, dans la salle de rédaction bruyante, emporté dans le mouvement vertigineux de l'écriture et des rotatives, interrompu par les appels téléphoniques n'est pas le cadre attendu de l'autoportrait de l'artiste ou de l'intellectuel (à la rigueur il est celui de l'écrivain de romans policiers, mais cette figure n'est pas davantage celle de l'intellectuel).

Estoy contento de haber tenido la voluntad de trabajar, en condiciones bastante desfavorables, para dar fin a una obra que exigía soledad y recogimiento. Escribí siempre en redacciones estrepitosas, acosado por la obligación de la columna cotidiana.

«Palabras del autor», *Los lanzallamas* (385)

La figure du journaliste est bien différente : réfléchissant dans l'action, y prenant part, il est à la fois le sujet et l'objet de la réflexion. Dans la salle de rédaction, la frontière entre l'intérieur et l'extérieur est franchie en permanence : à travers les turbulences qui l'agitent, la rédaction du journal incarne cet «édifice social qui s'effondre». Arlt (ou du moins la figure qu'il projette dans ce texte) est pris dans un temps lui-même lancé dans une course effrénée, paradoxalement en avance sur lui-même, où le futur devient présent.

La bourgeoisie intellectuelle que le prologue défie projette, avec ce temps dont elle dispose pour «la solitude et la retraite», l'image d'une profondeur subjective -celle dont les personnages arltiens sont dépourvus- dans laquelle les événements médités ont le temps d'éclorre et de prendre une forme signifiante. Voilà, clame Arlt, ce dont lui est privé mais

qu'il méprise haut et fort. Sa cible est la figure de l'intellectuel modernisateur, importateur et médiateur des productions culturelles européennes ingérées, adaptées et qui reproduisait un système de distinctions et d'exclusions qui, traditionnellement, dessinait la carte du champ littéraire argentin. C'est, au contraire, le *tempo* rapide, chaotique, énergique de la production qui s'accorde aux temps nouveaux. Rappelons-nous la célèbre formule :

El futuro es nuestro por prepotencia de trabajo. Crearemos nuestra literatura, no conversando continuamente de literatura, sino escribiendo en orgullosa soledad libros que encierran la violencia de un «cross» a la mandíbula. Sí, un libro tras otro, y que «los eunucos bufen».  
«Palabras del autor», *Los lanzallamas* (386)

L'éventuelle perte d'autonomie et d'individualité que suppose l'appartenance à ce réseau, à cette vaste machine de production de l'écriture est ainsi compensée par cette affirmation excessive de l'énergie, aveugle et quelque peu butée, presque entêtée. Comme Flaubert qu'il tient pour un maître<sup>1</sup>, comme Darío qu'il cite ici, reprenant la défense du «travail littéraire» tout en en infléchissant nettement le sens<sup>2</sup>, Arlt place l'écriture du côté de l'énergie virile, et c'est la boxe, sport et art du combat, qui en devient le modèle<sup>3</sup>. La citation de Darío, remarquons-le au passage, est une véritable opération de

---

<sup>1</sup>L'écriture est énergie virile chez Flaubert, tandis que le style est lui aussi un 'coup' porté. «La vie! La vie! Bander, tout est là ! [...] Toute la force d'une œuvre gît dans ce mystère, et c'est cette qualité primordiale, ce *motus animi continuus* (vibration, mouvement continu de l'esprit, définition de l'éloquence par Cicéron) qui donne la concision, le relief, les tournures, les élans, le rythme, la diversité.» (lettre à Louise Colet, 15 juillet 1853) et «J'en conçois pourtant, moi, un style : un style qui serait beau, que quelqu'un fera quelque jour [...] et qui serait rythmé comme le vers, précis comme le langage des sciences, et avec des ondulations, des ronflements de violoncelle, des aigrettes de feu, un style qui vous entrerait dans l'idée comme un coup de stylet, et où votre pensée voguerait enfin sur des surfaces lisses, comme lorsqu'on file dans un canot avec bon vent arrière.» (Lettre à Louise Colet, 24 avril 1852)

<sup>2</sup>Arlt cite la fin de «Las palabras liminares» de *Prosas Profanas* : «Y, la primera ley, creador : crear. Bufe el eunuco ; cuando la musa te dé un hijo, queden las otras ocho encinta», *Prosas Profanas y otros poemas*, Madrid, Castalia, 1987, p.88. L'éloge du travail poétique, art antique célébré par Mallarmé puis par Valéry, est bien différent du labeur, plus flaubertien, d'Arlt. Les différences sont radicales entre les deux prologues et montrent à quel point le jeu de la citation peut être une manœuvre de détournement. Ainsi, pour Darío, la poésie se crée dans une distance imaginaire avec le présent, et la seule poésie qui vaille en Amérique est celle du passé, le présent n'a pas de valeur («Si hay poesía en nuestra América, ella está en las cosas viejas... », Rubén Darío, *Prosas Profanas y otros poemas*, *op. cit.*, p.86-87), en tout cas pas la valeur qu'il a chez Arlt, présent tendu vers le futur.

<sup>3</sup>La fascination des écrivains pour la boxe, à laquelle Arlt succombe, pratiquant même un temps le 'noble art', est une longue histoire (pensons à Jean Cocteau, Hemingway ou Norman Mailer pour ne citer que des écrivains du vingtième siècle). Ce qui fascine dans la boxe, c'est la capacité de résistance d'un homme, l'aspect dramatique du combattant qui ne tombe pas, quoi qu'il arrive. Mais la mythologie de la boxe est double. Ombre et lumière, elle fascine autant pour ses aspects crapuleux que pour sa dimension glorieuse. C'est cet univers interlope, de roman noir que l'on retrouve aussi, bien sûr, dans l'imaginaire arltien. Mais, plus fondamentalement, il y a, dans le geste loué, dans l'admiration esthétique du corps sur la piste, le tremblement éthique devant un espace de vérité où le destin, tragiquement se noue sous les yeux de tous, comme au théâtre.

détournement : à la libre création du poète, noble inspiration antique, Arlt substitue le labeur contemporain, inséré dans une économie de marché où sa seule valeur est d'usage. Du maître moderniste, il conserve l'énergie contestatrice, tout en détournant, on le voit, son sens et ses objectifs. L'appropriation et le contre-sens sont d'autant plus frappants que la virilisation du propos d'origine, grossière et excessive, rapproche Arlt d'un autre écrivain, Flaubert, dont la conception du style et du travail poétique est en tout point opposée à celle de Darío. C'est une tension qui illustre les ambivalences d'Arlt à l'égard de la tradition (que nous avons commentées dans l'entrée en écriture d'Arlt), et de l'écriture, de ce qu'elle exige et aussi de ses mythes (énergie «virile» d'un Flaubert qui cependant se présente comme un véritable martyr du style ; «inspiration» moderniste exigeant cependant un travail méticuleux du style pour Darío).

Il y a, cependant, dans cette démonstration de force, une énergie du désespoir, comme si par ses rodomontades, Arlt se protégeait d'une certaine inquiétude : la constitution d'une *persona* littéraire forte, excessive, contradictoire dans les figures qu'elle invoque, voire même caricaturale, compense l'angoisse d'une dépersonnalisation qu'accélérerait la modernité - crise de l'expérience et perte de l'aura, selon le diagnostic de Benjamin. Comme pour parer le danger de cette perte du moi, de cette diminution de l'être qui affecte ses personnages, Arlt lâche toutes ses réserves d'énergie, quitte à en faire trop, quitte à tomber dans l'esbroufe.

De l'expérience de la modernité, Arlt retient donc l'accélération du rythme qui à la fois comprime et dynamise l'écriture. Parce que sa littérature est produite dans les interstices du temps, paradoxalement, elle requiert cette accélération qui menace de l'anéantir. Cette condition est la matière même dont la littérature arltienne se nourrit, non qu'elle en fasse son objet d'analyse, ni même un thème, mais cette condition lui fournit un modèle d'écriture et de connaissance. L'écriture est une forme de vérité qui incarne les conditions même de sa réalisation : le manque de distance, du temps qui permet le long travail d'abstraction («soledad y recogimiento» écrit Arlt), la coïncidence extrême entre la production et le produit sont les signes d'une contemporanéité, de la pure simultanéité d'un présent total qui interdit la distance contemplative. Aussi, annonce-t-il -et comme on l'a déjà remarqué au sujet du réalisme- qu'il ne pourra composer ces vues panoramiques



où l'observateur est l'œil tout-puissant, incarnation de l'autorité, englobant la totalité du visible :

Me atrae ardientemente la belleza. ¡Cuántas veces he deseado trabajar una novela, que como las de Flaubert, se compusiera de panorámicos lienzos...! Mas hoy, entre los ruidos de un edificio social que se desmorona inevitablemente, no es posible pensar en bordados.  
«Palabras del autor», *Los lanzallamas* (385)

L'écriture arltienne ne se décante pas, elle se produit dans l'urgence et la proximité la plus grande, dans la simultanéité, qualité temporelle de l'image qui donne à la modernité son caractère vertigineux. C'est une écriture privée de conditions matérielles propices à la réflexion (au sens psychologique mais aussi physique du terme, tant les deux sont liés chez Arlt et que l'intellection est une affaire d'optique). Comme collée, par nécessité, aux choses, privée de la séparation minimale d'avec son objet que la réflexion requiert, l'écriture arltienne est en ce sens, une écriture de la contiguïté extrême, expressionniste, dirons-nous avec Aira<sup>1</sup>.

Une écriture du présent, c'est-à-dire une écriture de la modernité car comme l'écrit Henri Meschonnic :

Subjectivité et modernité sont solidaires. Une même aventure. La modernité est par là une faculté du présent<sup>2</sup>.

## 2. Une esthétique du choc, une éthique de l'échec

La conscience du temps qu'Arlt manifeste dans son introduction à *Los lanzallamas* se traduit, dans les romans du cycle des sept fous, par une esthétique du choc. Celle-ci repose sur le découpage du roman en scènes, et sur la distribution de ces scènes selon le principe du montage. En cela, le cycle des sept fous peut se lire comme la radicalisation du modèle romanesque du feuilleton. A la continuité linéaire du roman réaliste, supposant une temporalité homogène, se substitue la simultanéité, manifestation d'un temps hétérogène au *tempo* accéléré, propre à la modernité. Les romans se lisent comme la

---

<sup>1</sup>«En él, la conciencia no opera a distancia como en una mecánica, sino por contigüidad absoluta y contaminación como en una química». Cf. Aira, «Arlt», *op.cit.*, p.60.

<sup>2</sup>Henri Meschonnic, *Modernité, modernité*, Paris, Gallimard, coll. Folio, p.295.

succession de scènes et le souvenir du roman chez le lecteur est une série d'images. On reconnaît là les caractéristiques de la perception avant-gardiste (ou du moins, celle d'une avant-garde confiante et triomphaliste) de la modernité : la célébration de l'accélération du temps repose sur une confiance en l'avenir et une foi révolutionnaire. On verra néanmoins qu'Arlt en fait une lecture différente : la temporalité révolutionnaire est interprétée à travers les données de la société de masse ; l'événement révolutionnaire est dégradé, il devient simulacre et catastrophe permanente, apparence et pur spectacle. L'esthétique du choc conduit ainsi à une interrogation sur le sens dans des romans tentés par le nihilisme et la célébration paradoxale de l'échec.

### *Scène et montage*

On a souvent souligné que le modèle romanesque du cycle des sept fous est le feuilleton. On propose ici de considérer le roman arltien comme une radicalisation des caractéristiques formelles du feuilleton : discontinuité dans la lecture en épisodes, et spectacularité fondée sur une esthétique de la scène. Les principes de l'esthétique du choc, chez Arlt (scène et montage) proviendraient du feuilleton.

Lecteurs de Rocambole, Arlt et ses personnages évoluent dans les pas de ce faux justicier -prêt à tout pour gagner de l'argent, réaliser en termes arltiens le «batacazo»- quand ces derniers n'interviennent pas directement dans les textes arltiens, ou sur la scène, comme dans *Trescientos millones*<sup>1</sup>. Le choix du feuilleton dans *El juguete rabioso* est un véritable geste d'entrée en littérature qui recompose le champ littéraire autour d'un genre populaire et dépourvu de prestige, comme nous l'avons vu dans la première partie de ce travail. En outre, le feuilleton est un instrument de lecture sociale pour Arlt qui remet en question la fonction compensatoire de la littérature populaire et suggère que l'intégration

---

<sup>1</sup>L'attrait d'Arlt pour le héros de Ponson du Terrail dont les aventures sont publiées entre 1857 et 1871 et rencontrent un vif succès est en soi intéressant. Arlt choisit un personnage qui déjà est une parodie du modèle humain du feuilleton, le justicier de Sue et de Dumas. Le rocambolesque est en effet un infléchissement du genre du feuilleton, un stéréotype défini par une aventure invraisemblable et un ensemble d'actions, de conspirations et de manigances dont la seule finalité est d'obtenir de l'argent, sans la moindre trace de scrupule moral. La principale caractéristique de Ponson du Terrail est la parodie des procédés du feuilleton 'classique' de Sue et Dumas. Cf. Maryse Meyer, *Folbetim ; Uma história*, Sao Paulo, Companhia Das Letras, 1996 citée par Sylvia Saïtta dans «Traiciones desviadas, ensoñaciones imposibles : los usos del folletín en Roberto Arlt», *Iberoamericana*, Madrid, janvier 1999, n° 2 (74), p.63-81.

sociale est un leurre dans le monde arltien où la trahison est la règle, les premiers trahis sont les lecteurs de feuilleton<sup>1</sup>.

Le cycle des sept fous puis *El amor brujo* sont indexés sur le modèle du feuilleton, forme romanesque d'une certaine modernité, liée à la production et à la distribution en masse et en série de produits culturels. Ce qui est intéressant dans le cas des romans arltiens, c'est que non seulement le feuilleton fournit des personnages, des thèmes, voire même une technique d'annonce publicitaire qui joue ouvertement sur le suspense mais que, plus fondamentalement, il est intégré dans la structure même des romans. Du feuilleton, le roman arltien retient une forme de récit fondée sur l'urgence, sur cette temporalité singulière de la modernité dont Arlt, on vient de le voir, répète sans cesse à la fois la contrainte et la force : écrire, lire sont des activités presque contemporaines, réunies dans l'imaginaire de l'écrivain, le temps long de l'écriture et de la lecture comme la distance entre le sujet et son objet sont comprimés. Cette urgence se traduit dans un certain traitement du récit dont on analysera successivement les deux caractéristiques : premièrement une nette préférence pour la scène, dont l'effet spectaculaire est exploité à l'extrême, deuxièmement un *tempo* narratif rapide, elliptique, jouant de la simultanéité par un effet recherché de montage.

Voyons la première caractéristique : la scène comme forme prédominante de la narration arltienne. Ce premier aspect amènera à considérer les rapports des romans aux autres arts visuels, cinéma et théâtre. La structure fondamentale de la scène dans le roman est particulièrement visible dans les deux romans du cycle des sept fous où son emploi est même, pourrait-on dire, poussé à son extrême : tandis que la scène est habituellement un moment arraché au flux narratif, ces deux romans sont construits comme une succession de séquences isolables, de scènes qui morcellent le tissu narratif. La scène possède ses lois propres, comme ses rites d'ouverture et de clôture, ses manifestations externes et son

---

<sup>1</sup>«Es esta función consolatoria la que Arlt pone en cuestión en su literatura. Sus personajes caen en redes del material que consumen convirtiéndose en sus dóciles víctimas. La lectura de los folletines los expulsan del mundo en el que viven como en el caso de Silvio Astier o directamente al suicidio. [...] Los lectores representados en la literatura de Arlt, lejos de encontrar consuelo en los textos que leen, son traicionados por una literatura popular en la cual la resolución feliz de las contradicciones sociales sólo señala que los diversos modos de integración social, en el marco de una sociedad de clases, con ingenieros y corredores de papel, con patronas y sirvientas, conducen al fracaso.» Cf. Saítta, «Traiciones desviadas, ensoñaciones imposibles : los usos del folletín en Roberto Arlt», *op.cit.*, p.67.

découpage, en un mot ses conditions d'existence qu'une approche phénoménologique permet rapidement de mettre en avant.

Ainsi une brève description de l'espace ouvre et ferme les scènes arltiennes, aménageant l'espace, permettant le positionnement des acteurs et de leurs spectateurs. Par ailleurs, le découpage des romans en chapitres qui, dans la perspective du feuilleton, peut se lire comme une suite d'épisodes (*entregas*) constitue le cadre, clairement dessiné qui délimite et circonscrit les scènes. D'autres composantes font surface, telles la fréquente réflexivité de la scène qui génère sa mise en abyme (comme par exemple dans l'épisode où l'Astrologue joue avec les marionnettes représentant des membres de la société secrète) ou encore sa binarité qui commande la présence possible d'un avant-scène (certains épisodes peuvent être lus comme l'aménagement des suivantes) ou sa propension à l'essaimage qui révèle après coup sa fonction matricielle (la scène de confession d'Erdosain au narrateur, placée à la fin du cycle, se révèle être la véritable matrice de celui-ci).

Transcendant les genres littéraires et artistiques, la scène est la forme qui permet le rapprochement entre le récit arltien et les arts visuels. Les rapports du roman arltien avec le cinéma et le théâtre sont donc éclairés à la lumière de ce principe formel qui les rapproche. Ce que le récit arltien tire de la scène, c'est son effet spectaculaire qui est immédiat. C'est, de la lecture, du spectacle, ce que l'on retient le plus aisément, bien plus que les méandres d'une narration, si haletante soit-elle, qui ne peut rivaliser avec la force synthétique qui caractérise la scène, avec les images qu'elle suscite et sait imprimer durablement dans la mémoire<sup>1</sup>. La scène est donc, comme le visage «romboïdal» de l'Astrologue ou la couleur feu de la chevelure d'Hipólita une forme synthétique, visuelle qui condense la narration arltienne (et qui, souvenons-nous, fixe le souvenir de ces romans 'tout en images').

L'effet spectaculaire se produit par la mise en échec de la logique discursive. La scène n'est ni une histoire, ni un discours. Quand la scène commence, l'histoire s'arrête, et dans ce roman fondé sur une série de scènes, l'histoire se morcelle, l'action est tout au plus un horizon, l'événement révolutionnaire, exceptionnel qui fera tout basculer. La scène arltienne n'obéit donc pas à une logique discursive. Il y a plus : sciemment, avec une

---

<sup>1</sup>Sur ce point, voir Marie-Thérèse Mathet (dir.), *La scène. Littérature et arts visuels*, Paris, L'Harmattan, 2001.

jubilation perverse, elle s'attache à transgresser, à subvertir l'ordre du discours ; un discours est tenu pendant la scène (le discours politique de l'Astrologue par exemple), des paroles sont échangées (les scènes de séduction ambivalente, entre Hipólita et Erdosain, par exemple ou les scènes d'amour elles aussi ambivalentes entre Erdosain et Luciana Espila, l'anarchiste, ou franchement cyniques, entre Erdosain et la Bigleuse), mais elles sont réduites à l'insignifiance d'un babillage, elles passent à côté de l'essentiel, elles font fausse route.

C'est ici que la logique iconique intervient. Le texte fonctionne alors comme un espace visuel. La scène est le moment du retournement de la narration en tableau, moment a priori impossible, improbable mais l'effet spectaculaire tient précisément à cette improbabilité sans cesse réexpérimentée dans ce cycle qui est fondé exclusivement sur des scènes, montées les unes avec les autres et dont plusieurs séries (confession, réunion politique, complot, rencontre amoureuse, discussion) alternent et se combinent.

La scène arltienne ne se déploie donc que sur les ruines d'un discours qu'elle déconstruit. Pour ruiner le discours, elle l'exacerbe : c'est la théâtralité même du discours dans la scène qui le déconstruit. La scène arltienne s'élabore donc souvent comme la transgression d'une performance, celle de la réunion politique, celle de la confession, celle de la rencontre amoureuse. Un certain rituel est annoncé au lecteur, parfois très solennel, comme dans le cas des réunions à Temperley, parfois plus anodin ou familier comme dans le cas des rencontres entre deux personnages. Mais les choses ne se déroulent pas comme prévu. La scène arltienne décrit alors la mise en échec du rituel, elle déjoue l'attente que la performance annoncée a suscitée : pas de joute dialectique dans le cas de la réunion politique où le discours de l'Astrologue est un assemblage de théories à l'effet hypnotique, pas de dévoilement de la vérité dans le cas de la confession, structure de pouvoir dépourvue d'autorité (comment croire en celle du principal 'confesseur', le narrateur-commentateur?) et qui, logiquement, ne peut déboucher sur aucune vérité<sup>1</sup>.

La scène arltienne se laisse alors glisser vers le non-événement. L'échec de la performance fait scène ou plutôt la scène se construit comme anti-performance, parodie, détournement, transgression du rituel attendu (souvenons-nous du regard arltien sur le

---

<sup>1</sup>La scène qui porte à son comble la parodie de la confession est celle où Barsut joue à se confesser à Ergueta, l'illuminé de la bande, exégète délirant de la Bible et en particulier, à ce moment du roman, de ses passages prophétiques et apocalyptiques. Cf. «Un alma al desnudo», *Los lanzallamas*, p.596-604.

coup d'état de septembre 1930 qui déjà transformait l'événement en non-événement). On reviendra sous peu sur cette conséquence de l'esthétique du choc.

Enfin et pour terminer sur la fonction de la scène dans la narration arltienne, on remarquera que dans la transgression de la logique discursive qui la constitue, le jeu des regards est déterminant. Pensons au regard perçant d'Hipólita, perçu comme une véritable menace par Erdosain. Or ce jeu des regards, sur fond de dialectique du maître et de l'esclave (elle est encore plus évidente dans le cas des scènes du 'double', c'est-à-dire les moments de confrontation entre Barsut et Erdosain, par exemple) ou de freudisme approximatif (scènes entre Hipólita et l'Astrologue ou Erdosain), est fondamental dans nombre de scènes. La scène se tisse à travers ce jeu duquel il ressort que si le visible, si aigu, si évident, si nécessaire *a priori*, finit cependant par le céder au visuel -force perturbante, lestée de l'investissement fantasmatique des personnages-, comme si le regard somatique «s'involuait» en regard intérieur.

Après avoir captivé l'attention du lecteur, la scène le conduit donc, à travers ce jeu de regards, vers un «hors-scène», là où elle n'est pas et avoue sa fonction supplétive. À ce que l'on voit représenté succède derrière l'écran de la représentation un irreprésentable, soit le choc du réel qui perce par éclats : insupportable du sexe et de la mort, angoisse, néant, incompréhensible. Il ne s'agit plus d'admirer la scène bien cadrée que dresse la fiction mais une autre, que la première fait advenir, ou dont elle se contente de faire lever le spectre. Ce glissement est essentiel dans la poétique arltienne, nous y reviendrons au sujet du balancement arltien entre la violence et la brutalité.

L'autre caractéristique que nous avons annoncée et qui participe à l'élaboration d'une esthétique du choc est le rythme particulier du récit. La narration du cycle est morcelée, passant d'un personnage à l'autre, d'un espace à l'autre, parfois sans solution de continuité et avec au contraire, un effet de rupture très net d'une scène à l'autre. Le lecteur est d'autant plus enclin à retenir des 'images' que l'organisation du roman exacerbe le caractère spectaculaire de la scène, l'isole dans une narration marquée par la discontinuité. Cette façon d'agencer le récit relève d'une technique de montage. En vogue dans la littérature avant-gardiste, le montage inspiré de la technique cinématographique mise en avant par les cinéastes et théoriciens russes, et vécue comme une véritable révolution pour

le jeune art du cinéma, est un mode d'articulation du discours qui perturbe la linéarité du récit, met en avant les rapports de causalité, et donne un rythme singulier au récit<sup>1</sup>.

Arlt joue de ces transitions, soignant particulièrement les passages d'un épisode à un autre, avec parfois, de véritables effets cinématographiques, comme dans le passage suivant où le fondu au noir favorise l'ellipse temporelle et la perte de repères pour Erdosain. L'épisode «El humillado» où Erdosain est confronté à sa femme et à l'amant de celle-ci se termine par l'évanouissement du héros et l'épisode suivant, intitulé «Capas de oscuridad» insiste sur l'ellipse temporelle :

En el marco de la puerta se detuvo el capitán. Una flojedad inmensa relajó los nervios de sus dedos. Erdosain sintió que caía y ya no vio más.

Capas de oscuridad [titre de l'épisode]

Nunca tuvo conciencia de cómo se arrastró hasta su cama.  
«El humillado», «Capas de oscuridad» *Los siete locos*, (209)

Le cycle des sept fous s'élabore comme l'assemblage d'un nombre limité de scènes types, similaires à des séquences. C'est une logique de la série fondée sur la répétition et la combinaison d'unités définies qui prévaut donc à l'organisation du récit. La continuité temporelle du récit est substituée par des effets de simultanéité, le temps des horloges est concurrencé, perturbé par ces effets de télescopage qui compriment le temps et le transforment en espace. Le rythme syncopé que crée le montage cinématographique est celui de la durée intime de la subjectivité qu'en disciple de Bergson, l'Astrologue distingue du temps des horloges. Encore une fois la modernité est vécue comme un bouleversement de la subjectivité :

Y el Astrólogo, retenido dentro del tiempo del reloj, sentía deslizarse en su cerebro el otro tiempo rapidísimo e interminable que como una película cinematográfica, al deslizarse vertiginosamente, hería con las imágenes que aparejaba su sensibilidad, de un modo impreciso y fatigante, ya que antes de percibir con claridad una idea ésta había desaparecido para ser sustituida por otra. Tal que, cuando miraba el reloj encendiendo un fósforo, comprobaba que el tiempo transcurrido era de minutos mientras que en su entendimiento esos minutos mecánicos, acelerados por su ansiedad, tenían otra longitud que ningún reloj podía medir.

---

<sup>1</sup>«Dans le montage cinématographique comme ailleurs, se pose la question de la régulation de l'hétérogénéité, et de la signification (formes sémantiques, valeurs et idéologies) de ces régulations. Il ne faut pas oublier que la théorie du montage, chez Eisenstein, se forme sur le même horizon culturel, politique et scientifique que celle du dialogisme, chez Bakhtine. Nous touchons donc à certaines questions qui se retrouvent dans tous les systèmes discursifs : les modes d'articulation, la disposition et l'organisation des séquences, les procédures de segmentation, la morphologie des «couches» discursives.» Cf. Jacques Fontanille, *Le Montage au cinéma, Visio, revue internationale de sémiotique visuelle*, volume 7, numéros 1-2, Québec, 2002, p. 7-13.

Ainsi la question posée par le montage et la notion du temps qu'elle suppose est celle de la conception de la modernité chez Arlt. Adoptant le *tempo* de la modernité, celui de la technique, de la ville et de son art nouveau, affirmant, avec la simultanéité, la domination du temps transformé en espace, Arlt pourrait apparaître comme le zélateur de l'idéologie moderne du progrès, de sa temporalité linéaire et de sa foi dans l'avenir<sup>1</sup>. La question est plus complexe : Arlt n'est pas le futuriste adorateur de la technique et de la vitesse qui verrait dans le cinéma, en particulier, un vecteur incontestable de progrès, nous avons eu l'occasion de constater que son discours sur le septième art est ambivalent. Ce sont les conséquences politiques et éthiques de cette esthétique du choc que l'on propose d'envisager à présent.

### *Une lecture apocalyptique de la modernité : révolution, simulacre et catastrophe*

Il n'y a pas, chez Arlt, le désir sans cesse renouvelé d'être moderne : la modernité n'est pas l'objet désirable que d'autres (le centre par opposition à la périphérie en termes géopolitiques) posséderaient<sup>2</sup>. Que l'on pense aux projets architecturaux de Estanislao Balder, le protagoniste de *El amor brujo* : plus délirants les uns que les autres, parodies de projets urbanistiques contemporains, ils suggèrent que l'adaptation au changement est illusoire, car la modernité suppose toujours un au-delà<sup>3</sup> :

Su proyecto consistía en una red de rascacielos en forma de H, en cuyo tramo transversal se pudiera colgar rieles de un tranvía aéreo. Los ingenieros de Buenos Aires eran unos bestias [...]. Había que sustituir las murallas de los altos edificios por finos muros de cobre, aluminio y cristal [...] perfeccionaría el tipo de rascacielo aguja, fino, espiritual, no cartaginés, como tendenciaban los arquitectos de esta ciudad sin personalidad.

«La voluntad tarada», *El amor brujo* (684)

---

<sup>1</sup>Sur cette vaste question de la modernité comme récit de progrès avec sa temporalité linéaire, héritée de la tradition judéo-chrétienne et sécularisée par l'idéologie des Lumières, voir notamment parmi beaucoup de titres, Gianni Vattimo, *La fin de la modernité, nihilisme et herméneutique dans la culture post-moderne*, Paris, Seuil, 1987.

<sup>2</sup>Frederic Jameson évoque un certain désir d'être moderne comme un affect qui fait de la modernité un objet désirable, possédé par un autre. Cf. *A Singular Modernity, Essay on the ontology of the present*, Londres, Verso, 2002.



Pour cerner le regard arltien sur la modernité, revenons sur un discours que tient l'Astrologue à Erdosain qui vient de rejoindre la société secrète. L'Astrologue se fait l'écho d'un certain climat intellectuel propre aux avant-gardes, fondé sur le *topos* de la décadence de l'Occident diffusé par l'ouvrage de Spengler et de l'échec de l'eschatologie sécularisée du progrès, phénomène qu'il met en relation avec un certain malaise dû à l'abolition des distances qui aurait mis fin à l'époque héroïque des grandes explorations :

Hoy usted puede tomar un sorbete a la mañana en la Patagonia y comer bananas a la tarde en Brasil. ¿Qué es lo que debe hacerse? Yo leo mucho, y créame, en todos los libros europeos encuentro este fondo de amargura y de angustia que me cuenta de su vida usted. Vea Estados Unidos. Los artistas se hacen colocar ovarios de platino y hay asesinos que tratan de batir el récord en crímenes horribos. [...] La humanidad ha perdido sus fiestas y sus alegrías. ¡Tan infelices son los hombres que hasta Dios lo han perdido!  
«La propuesta», *Los siete locos* (229)

C'est un constat similaire qui amène intellectuels et artistes des années vingt et trente à chercher dans une certaine forme d'authenticité dans la culture locale, sentie comme originale, un salut à la décadence promise par la modernité<sup>1</sup>. Certains y trouveront une forme de compromis entre modernité et tradition, universalisme et localisme<sup>2</sup>.

Or Arlt fait un autre choix, un autre pari peut-être. Sa perception de la modernité n'est pas celle qui habite le discours de son Astrologue. Le cycle des sept fous s'engouffre dans les failles du système, en adoptant pleinement le rythme accéléré d'une modernité qui apparaît comme toujours lancée vers l'avant. Contrairement aux avant-gardes cherchant des compromis, Arlt ne tente pas de s'opposer à la temporalité singulière de la modernité, ou à la ralentir. Toutefois, l'adhésion au rythme de la modernité n'entraîne pas une foi aveugle dans le progrès, il faut, là encore, marquer une différence, notamment avec le futurisme. Ainsi, par exemple, les moyens de transport, loin d'être les icônes d'un futur utopique sont des éléments de diagnostic de la réalité, puis les moyens de mener à bien la révolution.

---

<sup>1</sup>«It is necessary to recall that Latin American intellectuals in the 1920s and 1930s had appropriated the diagnosis of European decline from Oswald Spengler's influential book the *Decline of the West* (1918). Alternative responses to the narrative hegemonic European modernity, other prophetic philosophers a la mode such as Herman Keyserling, were no less enthusiastic in proclaiming a new era for South America civilization.», cf. Fernando Rosenberg, *The Avant-garde and geopolitics in Latin America*, University of Pittsburgh Press, 2006, p.22.

<sup>2</sup>«The Argentinian martinfierristas, for example, presented their art as a ground where modernity and tradition, universality and locality existed in convivial good measure.» Cf. Rosenberg, *The Avant-garde and geopolitics in Latin America*, *op.cit.*, p.56.

Cette dernière est un spectre qui plane sur le cycle, lui imprimant une temporalité singulière. L'analyse de cette temporalité dans le roman permet de comprendre la perception arltienne de la modernité, loin de la foi avant-gardiste dans la révolution. La temporalité révolutionnaire et explosive que la société secrète des sept fous veut faire advenir est un véritable défi lancé au temps homogène, irréversible, atomisé et quantifié de la modernité technique (le temps des horloges). La rédemption promise par le plan révolutionnaire est liée à l'abolition des distances planétaires, à une forme de simultanéité qui mettrait fin à une aliénation subjective qu'Erdsain décrit de la sorte lorsqu'il projette de séquestrer Barsut :

Sin embargo, estas palabras no me dan la sensación del crimen, del mismo modo que un telegrama de la catástrofe en China no me da la sensación de la catástrofe.  
«Ser' a través de un crimen», *Los siete locos*, (234)

Le plan révolutionnaire viendrait combler le fossé qui sépare la représentation de l'événement, réunissant l'affect et la catastrophe, la subjectivité et l'histoire. Le projet révolutionnaire, en ce sens, porte l'espoir de reconcilier une subjectivité divisée, lui donnant toute la profondeur dont elle est privée. L'eschatologie révolutionnaire dans le cycle des sept fous réside avant tout dans la promesse d'une rédemption subjective.

Encore faudrait-il que le cycle adhère complètement à cette idéologie messianique. Or, on l'aura compris, rien n'est moins sûr. Habité par une esthétique de l'exception, le texte arltien est tendu vers l'extraordinaire, comme dans l'attente de l'événement qui pourra mettre fin à la répétition, cette forme majeure de la modernité, vécue subjectivement comme une forme d'aliénation (il faut échapper à la «vida puerca» pour gagner la «vida fuerte», retrouver une forme d'aura, en termes arltiens). Cependant, et c'est là un point décisif pour l'appréciation arltienne de la modernité, la lecture que le cycle romanesque propose de l'extraordinaire est à rebours de celle de l'idéologie révolutionnaire. Le prestige de l'extraordinaire dans la tradition tragique suppose la supériorité épistémologique de l'exceptionnel sur le commun, ce qu'à la suite de Franco Moretti, on pourrait appeler, le «moment de vérité»<sup>1</sup>. Pour la pensée révolutionnaire reprenant la tradition tragique, ce «moment de vérité» est celui de l'événement révolutionnaire censé dévoiler la logique cachée de l'Histoire. Or, malgré la prévalence de la temporalité

---

<sup>1</sup>Franco Moretti, *Signs taken for wonders: on the sociology of literary forms*, Londres, Verso, 2005 (seconde édition).

révolutionnaire dans le cycle des sept fous, le texte met finalement en question l'authenticité de l'événement exceptionnel puisque ce dernier dépend moins d'une planification raisonnée que d'une manipulation médiatique. L'événement révolutionnaire est une farce -on l'a vu à propos du coup d'état du 6 septembre 1930-, il n'est donc pas mesurable en termes de véracité ; ce qui fait sa force et sa valeur, c'est son efficacité, sa capacité à convaincre, en un mot à se transformer en spectacle.

Les deux romans interrogent ainsi les relations entre la construction d'un moment révolutionnaire et la production d'un spectacle, mêlant le messianisme révolutionnaire et la critique de la production culturelle de masse. Rien dans le cycle des sept fous n'échappe à une certaine influence de la culture de masse, entendue comme une vaste machine à illusions. Loin d'être la vérité nue, tout événement extraordinaire finit par révéler sa nature de simulacre, forgé selon les lois de la culture de masse. Ainsi par exemple, le récit du Chercheur d'Or évite consciencieusement de répondre aux attentes d'Erdosain, lui qui espère voir dans ce pantin aux ordres de l'Astrologue, un héros mythique façonné comme un personnage de western et entendre de sa bouche le récit d'une découverte grandiose :

Erdosain se asombró al considerar el físico del otro. Se había imaginado a éste de acuerdo a los cánones de la cinematografía, un hombre enorme, de barbasas rubias apestando a bebidas. No había tal cosa.

«La farsa», *Los siete locos* (290)

Non seulement le Chercheur d'Or ne répond pas aux critères physiques du personnage mythique mais son récit, comme il l'avoue avec une certaine jubilation à Erdosain, est un vaste tissu de mensonges, une fiction qui illustre une éthique de l'excès, laquelle doit révéler, par le jeu du mensonge «éloquent, énorme, transcendantal», les misérables mensonges quotidiens qui président au fonctionnement de la société. L'Astrologue planifiant une action terroriste et le contrôle de la société à coup de «miracles apocryphes» est, selon le Chercheur d'Or, le plus digne représentant de cette éthique :

En eso estriba lo grande de la teoría del Astrólogo : los hombres se sacuden sólo con mentiras. Él le da a lo falso la consistencia de lo cierto ; gentes que no hubieran caminado jamás para alcanzar nada, tipos deshechos por todas las desilusiones, resucitan en la virtud de sus mentiras. ¿Quiere usted, acaso, algo más grande? Fíjese que en la realidad ocurre lo mismo y nadie le condena. Sí, todas las cosas son apariencias... dése cuenta... no hay hombre que no admita las pequeñas y estúpidas mentiras que rigen el funcionamiento de nuestra sociedad. ¿Cuál es el pecado del Astrólogo? Sustituir una mentira insignificante por una mentira elocuente, enorme, transcendental. «El Buscador de Oro», *Los siete locos*, (296)

Il ne fait aucun doute que l'Astrologue est un imposteur, c'est une évidence que le texte arltien ne cherche pas même à démontrer : l'argument est aussi irréfutable que dépourvu d'intérêt. Le roman défie l'idée de manipulation, de 'grands mensonges' et de 'grandes vérités', avec un cynisme ravageur qui dépouille le discours de toute transcendance. Ainsi, l'extraordinaire dans le temps et dans l'espace -la prophétie sécularisée de la révolution, la découverte de terres promises- est revêtu des couleurs de la culture de masse, suscitant une interprétation plus que sceptique de l'événement. Finalement, intégré dans le système de reproduction politique et culturel, l'extraordinaire est dépourvu de sa force d'irruption, de ce qui pourrait lui faire rompre un certain ordre du visible, autrement dit agir comme une force politique révolutionnaire.

Aussi l'extraordinaire, qui n'est plus porteur de la foi messianique dans le changement, devient-il pur spectacle, ou plus exactement catastrophe. Il y a en effet une forme de passion de la catastrophe dans les textes arltiens au point qu'une série de nouvelles y sont consacrées, constituant un véritable corpus de la catastrophe : cataclysme climatique aux dimensions dramatiques, menace invisible vidant une ville de ses habitants («Luna Roja», *El jorobadito*, 1933) qui, dans son esthétique cinématographique est un mélange de *King-Kong* et de *Metropolis*, naufrage (*Viaje terrible*, 1941, qui met en scène le scénario traumatisant de ce vingtième siècle qu'est le naufrage du Titanic) ou encore éclipse aux accents apocalyptiques («La muerte al sol», nouvelle publiée dans *Mundo Argentino*, 1934).

Que dire de cette véritable 'catastrophilie' arltienne? Faudrait-il y lire des allégories de l'époque troublée, et une forme de mise en garde contre les menaces de la politique? La spectacularisation serait alors une manière d'éveiller les consciences, de constituer une multitude en communauté d'action? La spectacularisation permettrait une prise de conscience du lecteur, réduisant l'écart entre «ce dont on a toutes les raisons de *savoir* qu'il se produit» et «ce à quoi on a de la peine à *croire* qu'il se produit, faute d'être amené à le *voir*»<sup>1</sup>. Cependant, dans la mesure où la catastrophe se définit par son caractère exceptionnel, l'invoquer transforme d'emblée le lecteur en simple spectateur passif d'un événement qui le dépasse, pour lequel il ne peut éprouver que des passions, curiosité (pour le fait divers) ou pitié (pour la tragédie). Aussi dans l'usage de la catastrophe, Arlt redouble le geste cynique de l'Astrologue, geste de distraction de l'attention publique vers

---

<sup>1</sup>Jean-Pierre Dupuy, *Pour un catastrophisme éclairé. Quand l'impossible est certain*, Paris, Seuil, 2002, p. 84-85.

un spectacle instrumentalisé à des fins de contrôle. Le spectacle en ce sens, alimente la fabrique de l'impuissance qui paralyse la société au moment où elle aurait le plus besoin de se transformer.

Mais, au-delà des interprétations possibles de la catastrophe et de son usage, laquelle supposerait une intentionnalité de l'auteur, ce qui s'impose, c'est son caractère incommensurable, imprévisible, sa capacité à créer du choc. Aussi la catastrophe peut-elle se lire comme la manifestation ultime d'une esthétique du choc qui non seulement se fonde sur l'articulation des scènes et de leur «hors-scène», sur un rythme d'urgence qui emprunte ses effets au montage, jouant de l'invisible et du non-dit, mais déploie aussi des scénarii où ce qui se dévoile par un choc sensible ne se livre pas immédiatement à la compréhension. La catastrophe met en effet en question la possibilité d'un sens partagé : comment une telle esthétique du choc sensible, en refusant de refermer le texte sur une idée préétablie et en favorisant l'ambivalence des émotions du lecteur-spectateur, pourrait-elle permettre l'expérience d'un sens commun?

### 3. Mélancolie, violence et brutalité

C'est cet horizon du sens que le texte arltien remet en question et qui va déterminer un *ethos* mélancolique duquel découle une poétique tendue entre violence et brutalité. Questionnement du progrès, machinisme, mannequins et monstres en tous genres, univers technologique, inventeurs, puissance de la ruine, tout un imaginaire est en place qui tend à définir un certain état mélancolique du texte arltien. Nous en empruntons la définition à Jean Clair :

*Ce furor melancholicus se caractérise par un état de stupeur dans lequel la réalité semble soudain devenue étrangère à celui qui la contemple, où la pensée ne semble plus avoir de prise sur les choses, où le monde visible semble avoir perdu son sens, plus exactement où le monde physique, le monde des phénomènes, semble recéler un sens indéchiffrable, un sens proprement métaphysique, dont l'inaccessibilité nous laisse inconsolables<sup>1</sup>.*

---

<sup>1</sup>Jean Clair, «Machinisme et mélancolie dans la peinture allemande et italienne de l'entre-deux-guerres», *Malinconia, motifs saturniens dans l'art de l'entre-deux-guerres*, Paris, Gallimard, 1996, p.85-124 Pour cette analyse de la mélancolie dans l'art du vingtième siècle, nous nous inspirons des travaux de Jean Clair et en particulier de sa relecture 'mélancolique' des avant-gardes. Voir aussi *Mélancolie, génie et folie en occident* (catalogue de l'exposition au Grand Palais), Paris, réunion des musées nationaux, 2005.

La conscience mélancolique, souligne Panofsky analysant la célèbre gravure de Dürer, est, selon la tradition néo-platonicienne, la conscience de l'homme qui, sous l'influence de Saturne, est plus apte que quiconque à la pratique des mathématiques, à l'*ars geometricae*, le cinquième des arts libéraux, et à ses diverses applications. Mais cette pratique, en confinant l'esprit dans le monde fini de la grandeur, de la quantité et du mesurable, fait soupçonner à son auteur, au-delà de l'univers du quantifiable, du mesurable, du repérable et du nommable, l'existence d'une sphère métaphysique dont l'inaccessibilité même le remplira de tristesse.

Cet *ethos* mélancolique se manifeste parfaitement dans une scène de contemplation de la ville-ruine par un *homo melancholicus*. Voici un ancien professeur de mathématiques devenu souteneur et financier de la société secrète, le bien-nommé Rufian Mélancolique, contemplant les travaux de construction dans les rues de Buenos Aires avant de se faire assassiner en pleine rue par un de ses rivaux, comme dans un film de gangsters :

En la esquina de Maipu y la diagonal se detuvo. Obstruían el tráfico largas hileras de automóviles, y observó encuriosado las fachadas de los rascacielos en construcción. Perpendiculares a la calle asfaltada, cortaban la altura con majestuoso avance de transatlánticos de cemento y de hierro rojo. Las torres de los edificios, enfocadas desde las crestas de los octavos pisos, por proyectores, recortan la noche, con una claridad azulada de blindaje de aluminio. [...]

Con el cigarrillo humeando entre los labios y las manos en los bolsillos, Haffner se detiene frente a la excavación de los cimientos de un rascanubes. El trabajo se efectúa entre dos telones antiguos de murallas medianeras, que guardan en sus perpendiculares, rastros de flores de empapelados y sucios recuadros de letrinas desaparecidas. Suspendidas de cables negros, centenares de lámparas eléctricas proyectan claridad de agua incandescente, sobre empolvados checoslovacos, ágiles, entre las cadenas engrasadas de los guinches, que elevan cubos de greda amarilla.

«Un crimen», *Los lanzallamas* (345-346)

Les travaux de modernisation de la ville que contemple l'observateur sont travaillés par l'imaginaire de la ruine : entre les câbles et les échafaudages apparaissent les restes des murs effondrés, traces d'un monde englouti sur un chantier hanté par des fantômes d'ouvriers. C'est un regard baudelairien que le Rufian Mélancolique porte sur une ville dont l'état actuel ne recouvre pas tout à fait les traces de l'époque antérieure et dont la modernité se forge dans ce passage, comme une paradoxale coexistence des temps. La ville arltienne est, comme le Paris de Baudelaire, un palimpseste où les constructions

nouvelles portent la trace vivante des édifices détruits. C'est cette coexistence des temps qui fait dire au poète «mélancolique» qu'elle est une «allégorie»<sup>1</sup>.

On se souvient que, déjà dans *El juguete rabioso*, l'influence du poète français, lu dans la bibliothèque municipale par les apprentis voleurs était perceptible dans le regard porté sur la modernité. D'ailleurs, comme la scène du vol de la bibliothèque dans *El juguete rabioso*, l'image de la ville dans ce passage peut se lire comme une «allégorie», au sens où Walter Benjamin l'entend dans sa lecture de Baudelaire. Souvenons-nous : déclin de l'autorité, perte de l'expérience, déception face à une vie qui ne peut être une série d'aventures et doit se résumer à une série de chocs, la scène de la bibliothèque cristallisait une vision benjaminienne de la modernité. En d'autres termes, elles peuvent se lire comme la manifestation d'une dialectique figée, bloquée dans des images contradictoires, et qui reflète la modernité, révélant et théâtralisant ses contradictions sans les dépasser.

Dans l'allégorie de la bibliothèque le réel (la littérature, le monde que Silvio contemple puisqu'il s'agit d'un roman d'apprentissage, de la vie et de la littérature) était détruit, sa belle totalité démythifiée, fragmentée. Y coïncident l'hypermodernité (la scène obéit à une esthétique cinématographique, on s'en souvient) et les restes d'un monde qui peu à peu disparaît (Silvio sauve de justesse un exemplaire de *Las Montañas de Oro* de Lugones). La perception de la ville par le Rufian Mélancolique se lit, elle aussi, comme une allégorie, la même tension irrésolue entre le nouveau et l'ancien, le changement et la permanence y est à l'œuvre. La ville est à la fois en construction et en déconstruction. L'écriture arltienne, écriture émotionnelle, s'il en est, trouve dans l'allégorie sa forme achevée, puisque l'allégorie naît, selon Christine Buci-Glucksmann, d'une écriture émotionnelle (de la jouissance et de l'angoisse) qui se fixe en un tableau, l'optique étant le point clef de l'interprétation benjaminienne de l'allégorie qui a partie liée aux images<sup>2</sup>.

Plus proche dans le temps, mais animée d'une négativité plus grande encore (celle qui alimente une lecture de la modernité inspirée par Benjamin et dont la négativité éclate

---

<sup>1</sup>Cf. le poème «Le cygne» : «Le vieux Paris n'est plus (la forme d'une ville / Change plus vite, hélas! que le cœur d'un mortel) / Je ne vois qu'en esprit tout ce camp de baraques / Ces tas de chapiteaux ébauchés et de fûts, / Les herbes, les gros blocs verdissés par l'eau des flaques, / Et, brillant aux carreaux, le bric-à-brac confus. [...] Paris change! mais rien dans ma mélancolie / N'a bougé! palais neufs, échafaudages, blocs, / Vieux faubourgs, tout pour moi devient allégorie, / Et mes chers souvenirs sont plus lourds que des rocs.» Cf. Charles Baudelaire, *Les fleurs du mal*, Paris, Librairie générale française, 1972, p.211-212.

<sup>2</sup>Christine Buci-Glucksmann, *La raison baroque. De Baudelaire à Benjamin*, Paris, Galilée, 1984, p.26-30.

avec l'avènement du national-socialisme) la monumentalité théâtrale de Buenos Aires, entre la construction et la ruine, rappelle les réflexions inspirées par les projets architecturaux d'Albert Speer pour le troisième Reich qui, en dépit de leur volonté d'éternité, impliquent l'idée d'un style qui ne déploie sa véritable grandeur qu'à l'état de destruction<sup>1</sup>.

Ainsi, la description arltienne de Buenos Aires qui est d'ordinairement lue comme l'apologie de la modernité triomphante (futuriste) célébrant l'optimisme technologique de l'époque, apparaît, au contraire, comme habitée par un imaginaire mélancolique de l'Apocalypse, celui qui alimente la peinture germanique de la première moitié du siècle (Otto Dix, Richard Muller) lui faisant prédire, par quelque don de double vue, la destruction par le feu des guerres à venir (Apocalypse qui est en outre, dans tous les discours, de l'Astrologue à Ergueta)<sup>2</sup>. On relève ici les traces d'une humeur saturnienne qui, bâtissant les monuments de la modernité, doit d'abord les imaginer sous les traits de leur déclin.

Nombreux sont les motifs et les formes d'une certaine constellation mélancolique. C'est le cas de la carte dont on a déjà vu qu'elle était une sorte d'idéal de la représentation pour Erdosain. Une autre carte, celle des Etats-Unis accrochée dans la salle où se réunit la société secrète attire l'attention de tous ceux qui s'y trouvent, tout autant, voire plus que le discours de l'Astrologue, largement commenté par la critique. Les deux cartes, l'une subjective, l'autre géopolitique peuvent se lire en miroir, comme deux tentatives conjointes de représenter, de donner sens, de prolonger une maîtrise du sujet sur son territoire. Le magnétisme de la carte est une conséquence de l'échec de cet idéal mimétique, symptôme qui satisfait le désir d'une représentation totale (la carte comme maîtrise du territoire) tout en reconnaissant son impossible réalisation. Le plan de l'usine

---

<sup>1</sup>«Albert Speer, architecte de Hitler, ne se proposait pas moins que de ranimer la 'beauté de la mort' en reprenant le débat ancien sur la beauté de la ruine et la question de la restauration des monuments anciens qui courra de Viollet-le-Duc à Simmel [...] Construire pour l'avenir du Reich millénaire, ce serait donc le soumettre à la loi des tombeaux. La nouveauté radicale du nouvel ordre, ce serait son archaïsme. Rien d'inédit ne serait construit qui n'eût d'abord été considéré comme anéanti. Les constructions éternelles de Germania seraient frappées du sceau macabre de la ruine.» Cf. Jean Clair, *Mélancolie, génie et folie en occident*, *op.cit.*, p.350-354.

<sup>2</sup>Cette lecture non triomphante de l'avant-garde nous amènerait à nuancer l'optimisme qui selon Adrián Gorelik anime la vision arltienne des changements urbains de l'époque. Voir *La grilla y el parque. Espacio público y cultura urbana en Buenos Aires, 1887-1936*, Editorial de la Universidad Nacional de Quilmes, Buenos Aires, 1998.



dessiné par Erdosain, projet avorté, est l'aboutissement parfait de ce désir illusoire de maîtriser le réel. L'imaginaire cartographique, le plan, la fascination pour la science, aspirations vaines d'une saisie de la réalité nous renvoient à ce que Jean Clair définit comme «la mélancolie moderne» :

La mélancolie moderne est ainsi une méthode radicale : elle est le pressentiment qu'aucune *mathesis universalis* ne peut plus réordonner et rassembler les *disjecta membra* du réel. Elle est la conscience de l'homme d'aujourd'hui qu'aucune loi d'ensemble ne peut plus rabouter les éclats dispersés du visible et, par leur ordonnement, nous délivrer le sens de leur présence<sup>1</sup>.

Cette stupeur de l'esprit abandonné de l'idée qu'une totalité du savoir fût encore possible qui garantissait la cohésion du réel, ce n'est pas un hasard, remarque Jean Clair, si elle fait le sujet d'un des romans les plus célèbres qui parurent alors, *La Nausée*, dont le titre refusé par les éditeurs était *Melancholia*. Au-delà de la lecture existentialiste du personnage arltien<sup>2</sup>, c'est peut-être cette conscience mélancolique qu'Erdsain partage avec Roquentin, et c'est donc à une nouvelle forme de réalisme qu'appartient le cycle des sept fous, ce nouveau réalisme qui se définit entre le début des années vingt et la fin des années trente, et qu'à la suite de l'historien français, on pourrait qualifier de «métaphysique» : un réalisme marqué du sentiment de la mélancolie et qui sera le vrai réalisme moderne. Réalisme en tout point opposé au réalisme du dix-neuvième siècle ou au réalisme de la Renaissance, puisque, loin de confirmer le sens de la réalité, il s'attache, au contraire, à signifier la dépossession de sa maîtrise.

A la conscience de l'impossibilité de la maîtrise des choses correspond l'état immuable de mélancolie qui attend des rituels qu'elle provoque un adoucissement mais non une délivrance de la souffrance et de ses «maladies de bêtes sauvages»<sup>3</sup> dont il est tant question dans *l'Anatomie de la mélancolie* de Robert Burton. Dans le cas d'Erdsain ces rituels comprennent le déploiement de plans et cartes et la projection de voyages imaginaires.

---

<sup>1</sup>Jean Clair, «Machinisme et mélancolie dans la peinture allemande et italienne de l'entre-deux-guerres», *Malinconia, op.cit.*, p.85-124

<sup>2</sup>C'est la lecture de *Contorno* qui lit Arlt à travers Sartre et pour qui les personnages arltiens sont des personnages existentialistes avant la lettre.

<sup>3</sup>Robert Burton, «Anatomy of Melancholy», F.P. Wilson, *17th Century Prose*, Cambridge, 1960, p.45 cité par W.G. Sebald, *Campo Santo*, Paris, Actes, Sud, 2009, p.118.

Ainsi, dans un épisode de *Los lanzallamas* intitulé «Bajo la cúpula de cemento», rentrant chez lui Erdosain voit un homme ouvrant la porte à un chat. Cette petite scène anodine le plonge cependant dans une sombre méditation sous forme de voyage imaginaire. Il traverse d'abord un espace désolé, fait de fragments urbains d'abord reconnaissables «prisons, hôpitaux, gratte-ciels» qui peu à peu laissent place à un paysage étrange, sans point de repère, vaguement orienté autour d'un «cube d'or» qui suscite les convoitises d'hommes et de femmes défigurés par l'envie et la fatigue et bientôt rejoints par un «singe blanc». Assailli par une vague nostalgie sans objet, Erdosain, mélancoliquement, médite sur le non-sens de ce siècle de «machines à extraire des racines cubiques et de cinéma parlant». Devant le singe, symbole de toute la vanité de la science humaine, il prend alors la pose de l'état saturnien consacrée par l'iconographie : «il reste assis, un coude appuyé sur le genou, le menton dans la main, réfléchissant à l'origine de cette goutte d'huile». Le terme de son périple est une usine souterraine, pandémonium étouffant où des hommes-scaphandriers s'agitent dans un vain mouvement. «La vérité n'est pas non plus ici», conclut-il à la fin de l'épisode.

Cette petite parabole, saturée de symboles, place très clairement le héros arltien sous le signe de Saturne. L'inventeur Erdosain constate la vanité d'une science qu'il maîtrise de mieux en mieux, sur le fond d'un paysage déréalisé, fabriqué à partir des restes d'un monde peuplé de monstres. Car le mélancolique crée des monstres pour exacerber la théâtralité du monde, il met en scène la mise en scène du monde, redoublant son artificialité<sup>1</sup>. Le singe est là, pour nous le rappeler. Comme Robert Burton qui s'est installé sa vie durant dans la mélancolie comme dans une maison, Erdosain -comme aussi le narrateur de cette incroyable nouvelle qu'est «El traje del fantasma»- est lui aussi un homme «qui se complaît dans la cosmographie...mais n'a jamais que voyagé dans les cartes et les atlas»<sup>2</sup>. Et les pièces où il s'enferme, ruminant ses histoires et ses incroyables voyages, rappellent l'époque du *Compendium* de Burton, une ère angoissée, où s'exprime

---

<sup>1</sup>Jean Starobinski, «La mélancolie de l'anatomiste», *Tel Quel*, n°10, Paris, 1962.

<sup>2</sup>Robert Burton, cité par W.G. Sebald, *Campo Santo*, *op.cit.*, p.118.

pour la première fois la crainte «que les grandes mutations n'aient déjà eu lieu ou que le temps nous manque pour accomplir nos desseins»<sup>1</sup>.

Enfin, rappelons-nous ce à quoi aboutit la représentation des mouvements psychiques : sans cesse renouvelée, la tentative de se comprendre, tentative de se représenter pour donner sens, achoppe sur des apories. Son échec est d'autant plus retentissant qu'elle semble s'être fixé un idéal de représentation et de compréhension, se déployant sur les ruines d'un savoir souverain sur le monde et l'homme, fondement du réalisme du dix-neuvième siècle dont on a vu à quel point il hante le texte arltien. C'est peut-être là d'ailleurs qu'on trouve la raison de son échec : dans ce péché d'orgueil qui voudrait, au-delà d'une simple étiologie des comportements, saisir la vérité métaphysique du sujet. Aussi la vie psychique se déploie-t-elle dans le texte arltien comme une véritable dramaturgie du sens caché, dissimulé, perdu.

Ou peut-être que ce qui affole le texte arltien et plonge le sujet arltien dans cet état, ce n'est pas tant la perte que le trop plein. Il ne s'agirait alors pas tant de réparer la perte d'un objet absent que celle d'un objet dont la présence même, le trop de présence, le rend insaisissable. Ainsi ce à quoi se heurte le texte arltien, c'est à un incompréhensible et de cet affrontement résulte la brutalité qui le traverse. Une précision s'impose. La brutalité est l'apanage du «réel» dans son acception lacanienne : un réel auquel sont attribuées comme qualités définitoires la brutalité et l'incompréhensible<sup>2</sup>.

Que recouvre concrètement ce terme de «réel»? L'insupportable du sexe et de la mort, l'angoisse, le néant (toutes choses qui hantent le texte arltien), l'inconscient aussi. Là encore une distinction s'impose. Il ne s'agit pas de l'inconscient freudien qui est le refoulement d'une vérité que l'analyse dévoile (et on a vu combien cette quête est vaine

---

<sup>1</sup>Sir Thomas Browne, «Hydrophathia, Urne-Buriall or A Brief Discourse of the Sepulcrall Urnes Lately Found in Norfolk», Londres, 1658, *The Prose of Sir Thomas Browne*, New York, Londres, 1968, p. 281 cité par W. G. Sebald, *ibid.*

<sup>2</sup>«S'opposant aux réalités qui sont toujours déjà des représentations, notre saisie de l'art présuppose l'existence d'un incompréhensible, d'un reste, irréductible à l'interprétation. Dans la théorie lacanienne, l'accès au symbolique s'opère moyennant une perte : l'objet choit, et sa perte définitive permet au sujet d'accéder, au prix de la castration, à l'ordre du langage. Là s'opère la rencontre inévitable du réel et du signifiant. C'est dans son origine même que le langage a croisé la brutalité. Et la lettre traduit comme violence ce que le réel a apporté comme brutalité. Telle est la dimension qu'il s'agit de prendre en compte. Le «réel» substrat de la réalité, charge agressive brute que viennent habiller chacune de ces réalités. Le réel, nouveau point focal de la création littéraire, n'est donc pas réaliste. Le réel est brutal, intime, incommunicable dans le discours.» Cf. Marie-Thérèse Mathet (dir.), *Brutalité et représentation*, Paris, L'Harmattan, 2006, p. 8.

dans le cycle des sept fous) mais de l'inconscient lacanien qui constitue un trou dans la chaîne signifiante, un incompréhensible abyssal. C'est en cela que l'incompréhensible dépasse le secret et le mystère, choses que le texte arltien vide de leur substance. Car il n'y a rien derrière, rien au fond, c'est le trou lui-même qui happe le sujet (arltien). C'est là qu'entre en jeu la brutalité qui n'est pas simplement la violence d'une action, mais l'immédiateté inattendue du rapport à l'incompréhensible.

Tandis que la violence suppose une organisation scénique, une contextualisation narrative, la brutalité n'est pas affaire de spectacle et n'y donne pas matière. Ce qui en elle fascine et désarme, c'est le trou qu'elle introduit dans la représentation. Aussi le récit arltien oscille-t-il entre monstration et occultation, entre la violence qui fait scène, spectacle (la scène du viol et de l'assassinat de la Bigleuse) et la brutalité, invisible, qui s'y dérobe (le hors scène sur lequel ouvre la scène, le récit du suicide d'Erdosain, acte auquel le lecteur n'assiste pas directement). C'est là une tension essentielle, qui n'est pas étrangère au passage d'Arlt au théâtre où on l'y retrouvera.

## Conclusion

L'usage qu'Arlt fait de l'*aguafuerte* et de la photographie montre qu'il sait exploiter les voies de la culture de l'image qui s'installe alors. Homme public, l'écrivain a conscience d'être un nom qui s'inscrit sur la page d'un journal à grand tirage et une image qu'il sait manier à travers ses portraits photographiques, révélant une conscience de la mutation de l'identité (carapace protéiforme) dans la société contemporaine, et en particulier de celle de l'écrivain. Instrument de la construction de sa figure d'auteur, les *aguafuertes* sont le lieu où se développe un regard critique, entre la sociologie et l'anthropologie, sur la société, ses pratiques et les questions qu'elles soulèvent. Ainsi on trouve dans les chroniques une méditation sur la politique que l'écrivain observe depuis sa colonne, entre deux flâneries : le coup d'état du 6 septembre 1930, événement politique par excellence de la période, événement historique de surcroît, devient, sous la plume d'Arlt, une vaste mascarade, un pur simulacre. La politique décuple les effets d'illusion de la société de l'image : la 'révolution' de septembre 1930, faux événement, interroge le sens de l'action politique collective. Enfin le discours arltien sur le cinéma, tout en ambivalences, oscille entre l'enthousiasme pour la féerie visuelle et la critique d'un nouvel art de l'illusion réaliste redoutable car plus puissant que la 'vieille' littérature.

Les romans du cycle des sept fous reprennent ces tensions et nouvelles interrogations en les radicalisant. Tandis qu'Arlt s'amusait de son image protéiforme dans le jeu des photographies, dans les romans, devenu pure surface, écran, le sujet moderne se dilue dans le monde de l'image dont il adopte les formes éphémères et illusives d'apparition. Accélééré, le *tempo* de la modernité est un vertige où la simultanéité brouille les cartes de l'espace et du temps. L'écriture s'y adapte mais en révèle les contradictions. Enfin, simulacre, l'événement politique devient un pur spectacle, répété, réjoué, et se dégrade jusqu'à devenir une catastrophe dépourvue de sens.

Ainsi la réflexion sur le sujet arltien débouche sur un regard mélancolique qui doit se contenter de cerner des vides, celui d'un sujet écran, dépourvu de centre, celui d'un événement (la révolution, événement politique par antonomase) devenu pur simulacre. C'est sur ces ruines et depuis le maigre pouvoir d'une littérature qui se sait concurrencée et

s'interroge sur ses moyens, que les deux grands romans arltiens s'édifient. Rares sont les traces d'un optimisme que l'on décelait dans le discours arltien sur le cinéma. L'image révèle et accélère ici l'implosion des noyaux de la représentation réaliste (personnage, temps et action). L'humeur mélancolique de ces romans, feux d'artifice apocalyptiques, est-elle celle d'un écrivain sceptique quant aux pouvoirs du roman à dire le monde?

Le théâtre et le voyage, reprenant certaines interrogations (sujet et politique), esquisseront des solutions aux tensions et aux impasses des romans, soulèveront des espoirs mais nourriront aussi de nouvelles illusions.

Troisième partie    Ecrire à l'épreuve de l'Autre.  
Théâtre et voyage





## Introduction

Il est plusieurs questions qui se posent après la période que l'on vient d'analyser. Quelle sera la trajectoire de l'écriture arltienne après l'étape centrale des deux grands romans? Vers quoi s'orientent-elle après avoir fait imploser le roman, empereur contesté de la période? L'influence de la culture visuelle sur l'écriture d'Arlt se résume-t-elle à cette interrogation, si décisive soit-elle, du roman? L'écrivain trouve-t-il les moyens de dépasser la négativité qui habite la culture moderne de l'image? S'il mène cette quête et s'il y parvient, où trouve-t-il ces moyens? Comment les emploie-t-il? Les questions posées se résume en définitif en une interrogation centrale sur l'issue d'une trajectoire d'écriture et sur la façon dont l'œuvre se termine.

Depuis l'observatoire privilégié des *aguafuertes*, l'écrivain a en effet pu enregistrer les mutations d'une culture où l'image gagne une importance croissante, transmettant à la littérature certains de ses modes d'apparition et quelques unes de ses valeurs (reproductibilité, apparence, spectacle, importance l'émotion). L'écrivain a fait preuve d'une conscience critique aiguë du triomphe de la culture visuelle dont le cinéma est le fleuron le plus puissant et le plus complexe. Cette conscience a creusé la distance ironique de l'écrivain à l'égard de la vie politique, perçue comme un spectacle, une farce qui cherche à produire une émotion facile, un écran de fumée destiné à cacher les misères d'une vie collective privée de sens.

Les deux grands romans ont traduit ce triomphe de la culture visuelle tout en mettant à l'épreuve les fondements du genre (personnage, temps, action). Ainsi le visuel a entraîné une mise en question du roman, genre roi de la période à la fois triomphant et déjà gagné par le déclin. Plus qu'une épreuve, le roman est alors porté à sa limite, et, d'une certaine façon, l'embrasement apocalyptique de la fin de *Los lanzallamas* a symbolisé les impasses que le cycle arltien a mises au jour et magistralement accentuées. Il en a résulté une interrogation sur les pouvoirs de la littérature : exacerbés par les dispositifs visuels, la représentation achoppe néanmoins sur des vides.

Comment l'écriture réagit à la mélancolie qui la gagne devant la fuite du sens et le sentiment d'irréalité qui envahit le roman? D'une certaine manière, le nihilisme des grands

romans renferme une menace : celle du silence qui guette tout regard désabusé. L'aphasie n'est cependant pas l'horizon de l'écriture arltienne et l'œuvre ne s'achève pas sur un silence. On imagine mal le journaliste vedette de *El Mundo*, l'écrivain prolixe et suractif s'emmurer dans un mystérieux silence.

L'écriture arltienne va emprunter deux voies : le théâtre et le voyage. Il n'y aurait donc pas une seule mais deux formes de dénouement des tensions du roman, deux chemins empruntés par l'écriture arltienne après cette étape majeure où se consolidait la figure de l'auteur et où s'élaborait le cycle des sept fous, deux façons de terminer l'œuvre. Arlt écrit dix pièces entre 1932 et 1942, dont une partie est jouée de son vivant au *Teatro del Pueblo*, un théâtre récemment fondé par Leónidas Barletta et qui s'inscrit dans le renouveau de la scène argentine. Par ailleurs, il voyage pour le compte de *El Mundo*, rendant compte de ses pérégrinations au Brésil, le long du fleuve Paraná, en Patagonie puis en Espagne et au Maroc aux fidèles lecteurs de sa chronique. On s'intéressera en particulier aux *aguafuertes* écrites en Patagonie et au Maroc.

Bien que très différents, ces deux corpus déconcertent, quand ils ne déçoivent pas. En effet, les jugements de valeur sur le théâtre et le corpus exotique (en particulier les nouvelles de *El criador de gorilas*) sont nombreux, davantage que les travaux qui leur sont consacrés. Il semblerait que, pour la réception la plus courante de l'œuvre arltienne, le théâtre et les textes exotiques soient un développement improbable, hasardeux et peu lisible de l'écrivain. Arlt reste pour le plus grand nombre, l'auteur des grands romans ou encore des nouvelles de *El jorobadito*. On peut se demander si, plus que de la méconnaissance, cette partie de l'œuvre arltienne n'a pas souffert d'une vision idéologique de ce que devait être l'œuvre arltienne. L'ignorance ou la dévalorisation de ces textes (le jugement porté par Cortázar en est un bon exemple, on le verra) tiendrait au sentiment qu'Arlt n'y a pas sa place, voire qu'il aurait trahi une forme de modernité esthétique liée à la ville, au cinéma et à une perception angoissée du devenir humain. D'une certaine façon, Arlt se serait trompé en écrivant pour le théâtre (au lieu du cinéma) et, plus grave encore, il aurait cédé aux facilités du récit classique et aux charmes de l'Orient imaginaire, succombant à une forme de nostalgie pré-moderne (et moderniste).

On verra qu'il n'en est rien pour le théâtre et que l'on retrouve aussi des traits de cette esthétique dans les textes exotiques. Cependant, l'intérêt réside dans cette nouveauté déconcertante qui semble mettre en question *la mala escritura*, le style arltien.

Le premier signe, essentiel, de cette continuité est le fait que chacun de ces deux corpus remet en jeu, à sa manière, la question du visuel, en proposant une expérience nouvelle à l'écriture. En effet, le théâtre offre l'expérience visuelle de la scène tandis que le voyage est en soi l'expérience d'une perception sidérée de l'Autre.

Ainsi, montrant l'histoire, matérialisant la représentation, la scène, art visuel serait à même de répondre aux tensions soulevées par les romans. Si le théâtre reprend les interrogations des romans, sur le sujet et le sens de la vie politique, il est néanmoins perçu par l'écrivain -et par son entourage- comme une nouveauté dans son parcours. Arlt tient tout un discours sur le théâtre qui tend à faire de son passage au théâtre un véritable événement, attendu et vécu comme une aventure personnelle décisive. Il conviendra donc de s'attarder sur la représentation de ce passage, la construction de cet événement dans le discours de l'écrivain et dans celui de la réception. On pourra ensuite en constater la traduction dans l'analyse des pièces.

Quant à l'écriture de voyage, elle offre de nouveaux panoramas au regard arltien tout en ravivant des imaginaires déjà constitués. A sa source se trouve donc une expérience visuelle intense : la perception sidérée de l'espace physique et humain que suppose le voyage. Cette perception sera soulignée et problématisée par l'usage de la photographie. En effet, lors de ses voyages, Arlt se déplace muni d'un appareil-photo de sorte que l'œil de l'écrivain est prolongé, augmenté dans ses moyens par l'objectif. On analysera la présence de la Kodak dans les textes et certaines de ses productions puisque les *aguafuertes* de Patagonie et du Maroc sont accompagnées de photographies prises par l'écrivain.

Dans ce second corpus, celui de l'écriture de voyage, se trouve aussi *El criador de gorilas*, recueil réunissant les nouvelles exotiques écrites par Arlt à son retour du Maroc. Après le théâtre et le voyage, les nouvelles marquent un retour au récit qui, une nouvelle fois, rouvre la question du visuel et celle d'une fin de l'œuvre.



## Chapitre I Théâtre

Si Arlt entre en écriture par le roman puis connaît la célébrité grâce à la presse, c'est au théâtre qu'il poursuit et termine sa carrière d'écrivain. Le fait qu'un romancier et journaliste célèbre décide d'un jour à l'autre d'écrire des pièces de théâtre n'est pas anodin. Il s'aventure alors sur un terrain à la fois connu et nouveau, celui d'une écriture ouverte par définition, tendue vers une réalisation scénique. Même si le dramaturge se préoccupe peu des contraintes scéniques, son écriture est investie par une idée : l'œuvre ne sera créée qu'à l'intérieur de sa représentation scénique. Aussi est-ce à cette question, simple en apparence qu'il s'agira de répondre : pourquoi Arlt se met-il à écrire des pièces de théâtre? Cette question en soulève une autre, puisque l'évolution de l'écriture arltienne est liée à un certain rapport à l'image que la scène, art visuel, repose en de nouveaux termes : qu'arrive-t-il quand l'histoire est montrée, montée, matérialisée?

Que pouvait bien apporter le théâtre à Arlt? Une reconnaissance que d'une part ses romans lui avaient largement fournie et que, par ailleurs, les *aguafuertes* avaient plus que contribué à affermir? Le moyen de réaliser le «batacazo» toujours rêvé par un inventeur qui à la même époque se lance dans une improbable entreprise de fabrication de bas révolutionnaires? Rien n'est moins sûr, on s'en doute : Arlt ne se tourne pas vers les productions à succès des théâtres commerciaux de Corrientes mais vers les planches du théâtre indépendant. Dès lors, que recherchait Arlt dans l'écriture dramatique? Que pouvait-il trouver dans la confrontation avec la scène, cet autre indispensable, parfois ignoré, parfois désiré, redouté par l'auteur dramatique?

Si l'on insiste sur ce changement, c'est précisément parce qu'il ne s'agit pas pour Arlt d'un simple désir de nouveauté. Il y a là un choix qu'il faut comprendre comme un geste poétique. Quelle en est la motivation profonde? C'est une question essentielle dans le cas arltien car il semble que le théâtre répond à un désir profondément ancré chez l'auteur. Le théâtre viendrait résoudre une tension, il puiserait sa force dans une aspiration imaginaire de l'écrivain. L'entourage de l'écrivain ne s'y trompera pas puisque la pratique du théâtre suscite l'intérêt de ses contemporains et de ses proches.

Le théâtre arltien tire sa force de ces eaux imaginaires, de ce cette intuition qui porte un artiste vers une forme plutôt qu'une autre. Aussi ce geste poétique ne vient-il pas vraiment ou trop simplement parachever une évolution formaliste, celle qui voudrait que toute l'œuvre arltienne soit tournée vers le théâtre comme vers son accomplissement ultime. Le passage au théâtre relève d'une tension dont Arlt donnera, on le verra, des signes clairs. Si évolution il y a, elle est de celles qui s'enracinent dans une nécessité imaginaire, de celles pour lesquelles les formes de l'écriture répondent à un projet subjectif.

Parce qu'il cristallise cette nécessité imaginaire, on s'attardera sur le passage d'Arlt au théâtre. Véritable événement, ce geste de l'auteur met en marche une écriture dramatique qui se nourrira de cette impulsion initiale. S'inscrivant à la fois dans la tradition d'un théâtre de la subjectivité et de celle d'un théâtre politique, les pièces arltiennes revisitent, dans le contexte singulier du renouveau dramatique international, ces deux relations essentielles et fondatrices de l'art dramatique que sont le rapport de la scène et de l'imaginaire et celui de la scène et du devenir de la cité. Ces deux orientations qui guideront l'analyse des textes dramatiques trouvent leur fondement poétique dans le passage d'Arlt au théâtre par lequel on commencera l'étude du théâtre arltien.

## I Le passage au théâtre

### 1. Contexte et antécédents : l'aventure du *Teatro del Pueblo* ; Arlt spectateur de Discépolo

L'histoire des débuts arltiens dans l'écriture dramatique est connue : contacté par Leónidas Barletta, Arlt propose au fondateur du *Teatro del Pueblo*, ce nouveau lieu du théâtre indépendant portègne, un chapitre de *Los siete locos* publié par Claridad quelques temps avant la sortie du roman. Cette première pièce marque le début de l'écriture dramatique pour Arlt ainsi que le commencement d'une collaboration avec le jeune théâtre indépendant fondé et dirigé par Barletta. Arlt lie cette nouvelle étape dans son écriture à un projet collectif plus large, celle de ce nouveau théâtre indépendant dont il accompagne les premiers pas, même si, comme on sera amené à le constater, les tensions se feront jour qui amèneront Arlt à prendre ses distances. Il n'en reste pas moins que cette nouvelle étape prend un nouvel aspect, celui d'une expérience et même d'une aventure.

Adapté par Barletta, la pièce *El Humillado* est jouée pour la première fois en mars 1932 au 400 de la rue Corrientes, chez ce nouveau venu de la scène indépendante qu'est le *Teatro del Pueblo*. Cette représentation est un événement important à plusieurs égards. C'est d'abord un événement de l'histoire du théâtre argentin puisqu'il s'agit d'une des premières représentations d'un théâtre important dans le renouveau scénique de l'époque. Selon les historiens du théâtre, le mouvement de rénovation de la scène théâtrale portègne commence au milieu des années vingt. Il est compris comme un mouvement artistique et populaire, avant-gardiste au sens politique du terme puisqu'il s'agit de faire venir le peuple au théâtre en amenant le théâtre au peuple. Mirta Arlt rappelle que la plupart des initiatives qui se développent à partir de la création de la *Escuela de Arte Teatral* (1925), comme *Tea* ou *Teatro Libre*, proviennent du groupe Boedo et furent toutes des expériences de courte durée. C'est après la dissolution du *Teatro Libre* que Barletta, secrétaire du groupe, organise et dirige le *Teatro del Pueblo* à partir de mars 1931. Empruntant son nom au théâtre fondé par Romain Rolland en France, il tente, à l'instar d'autres expériences



hexagonales -celles d'Antoine (Théâtre Libre), de Copeau (Théâtre du Vieux Colombier)- de rompre avec les esthétiques théâtrales canoniques, menant dans un même geste propre à l'avant-garde théâtrale, renouvellement esthétique et mission populaire.

Le renouveau théâtral intéresse évidemment les avants-gardes argentines. En 1925 un manifeste est publié dans *Martín Fierro* appelant à la création d'un théâtre artistique suivant les exemples de Meyerhold, Stanislavski et Gordon Craig dans le domaine. On retrouve dans la revendication de ces influences la marque spécifique de la «nouvelle sensibilité», si caractéristique de la célèbre revue. Le *Teatro del Pueblo* prétend combler un vide sans toutefois accorder crédit aux prétentions jugées élitistes de *Martín Fierro*<sup>1</sup>. C'est dans ce cadre que la production dramatique d'Arlt s'inscrit, dans cette double exigence à laquelle il essaiera, à sa façon, de se soumettre. Mirta Arlt résume ainsi les enjeux de ce projet :

Entre nosotros se trataba de restituir al teatro la categoría artística que a comienzos de la década del treinta había sufrido el inevitable destino de lo carente de un objetivo esencial, de una poética y de coherencia en cuanto a las técnicas<sup>2</sup>.

La scène portègne est alors majoritairement occupée par les formes théâtrales commerciales, théâtre de boulevard et revue, qui avec leurs acteurs vedettes et leur déploiement de costumes et de décors attirent un public dont on flatte le goût du divertissement facile, en établissant tout un réseau de connivences. L'autre genre essentiel est le *sainete*, acclimatation argentine du *género chico* espagnol. Alberto Vacarezza en fixe la formule dont la caractéristique principale est le regard costumbriste porté sur les immigrants récemment débarqués d'Europe, entassés dans leurs *conventillos*, perdus dans la Babel moderne, sans espoir dans le présent et minés par l'incertitude du futur. Document de l'histoire argentine, le *sainete* recueille et carnavalise les langages et les usages, pérennisant des perceptions sociales (le personnel théâtral est celui des classifications populaires, ethnico-linguistiques produites par l'immigration : «gallegos», «tanos», «rusos» et autres «turcos») mais faisant accéder à la scène une réalité sociale émergente<sup>3</sup>. Vacarezza

<sup>1</sup>Florian Nelle, «Arlt, y el gesto del teatro», José Morales Saravia, Barbara Schuchard (ed.), *Roberto Arlt, una modernidad argentina*, Madrid, Francfort, Iberoamericana/Vervuet, 2001, p.125-139.

<sup>2</sup>«Roberto Arlt : un creador creado por el Teatro Independiente », *Espacio de crítica e invención teatral*, Buenos Aires, 1990, n°4, p.7-15.

<sup>3</sup>Voici, expliquée par un personnage, la formule du *sainete*. Dans *La comparsa se despide* (1932) le personnage Serpentina explique à un touriste américain en quoi consiste le genre :

«Poca cosa: un patio de conventiyo, un italiano encargado, un yoyega retobado, una percanta, un vivillo. Dos malevos de cuchillo, un chamuyo, una pasión, choques, celos, discusión, desafío,

est le maître d'un genre qui sait s'adresser à son public, partageant sa langue (le *lunfardo*) et lui apportant une forme de reconnaissance et d'exutoire tout en le divertissant. Certes la formule est simpliste, les conflits manichéens et les fins à l'eau de rose, toutes choses qui en rendent la critique facile. Mais sous son masque de farce, le *sainete*, et surtout, après lui le *grotesco criollo* dont Armando Discépolo sera le représentant majeur, sont des lieux de critique du pouvoir, dans la droite ligne du carnivalesque bakhtinien, le *grotesco*, démontrant, selon David Viñas, l'échec de la politique libérale d'intégration<sup>1</sup>.

Le théâtre indépendant se construit dans un interstice, cherchant sa place entre la production des théâtres commerciaux et les formes populaires de divertissement. Il s'agit d'un côté de rompre avec un théâtre fondé sur la présence d'acteurs vedettes, dont le succès reposait sur un contrat implicite passé entre la vedette et son public, et de l'autre, de faire accéder un public populaire à la tradition théâtrale classique et à la création contemporaine. C'est à cette tâche que s'attelle le *Teatro del Pueblo*, menant de front deux ambitions : jouer le répertoire classique (européen) et développer la création argentine contemporaine. Arlt écrit à ce propos :

Y por primera vez, Shakespeare y Calderón de la Barca, y los entremeses de Cervantes fueron puestos en la plaza pública, en el arrabal, en Mataderos, en Parque Patricios, en las ferias. Un público compacto, sorprendido, miraba y se hacía cruces frente a este teatro desconocido, el teatro madre de la humanidad. El Teatro del Pueblo fue a las escuelas. A los asilos. A las provincias. A Montevideo.

«El teatro del Pueblo va al Teatro Corrientes», *El Mundo*, 21 juin 1931<sup>2</sup>

Tenemos, es verdad, la pretensión de crear un teatro nacional, en consonancia con nuestros problemas y nuestra sensibilidad, y entonces esas empresas de comicuchos, y autores de sainetones burdos, no nos interesa.

«Pequeña historia del Teatro del Pueblo», *Teatro del Pueblo*, 1932<sup>3</sup>

Pour mener à bien ce projet, comme le souligne Osvaldo Pelletieri, il faut attirer de nouveaux talents, faire de ce théâtre le point névralgique de l'écriture dramatique nouvelle. Dans le texte d'introduction à *Trescientos millones* dont la première représentation a lieu en 1932, Arlt écrit :

---

puñalada, aspamento, disparada, auxilio, cana y telón.

Y debajo de todo eso, tan sencillo al parecer, debe el sainete tener relleno su armazón la humanidad, la emoción, la alegría, los donaires y el color de Buenos Aires metido en el corazón.»

<sup>1</sup>David Viñas, *Grotesco, inmigración y fracaso*, Buenos Aires, Corregidor, 1973.

<sup>2</sup>Roberto Arlt, *Obra, Tomo II, Aguafuertes*, Buenos Aires, Losada, 1998, p.444-446. Les numéros de page des citations à venir sont celles de cette édition.

<sup>3</sup>Note lue par Arlt en hommage au *Teatro del Pueblo*, à l'occasion de la première représentation de *El Humillado*, Omar Borré, *Arlt y la crítica (1926-1990)*, Buenos Aires, América Libre, p.213-217

Cuando Barletta organizó el Teatro del Pueblo me pidió que colaborara con él escribiendo una obra para su empresa, en la que no creía nadie, incluido yo; pero, a pesar de todo, un día me puse a trabajar sin la menor esperanza de éxito<sup>1</sup>.

Après la parution de *El amor brujo*, Barletta propose donc à Arlt de rejoindre sa compagnie en devenant l'un de ses auteurs. L'écriture dramatique s'associe dès le début à une aventure théâtrale, collective. Remarquons que le théâtre arltien est presque immédiatement joué, Arlt écrit des pièces qui seront représentées très rapidement, le délai est bref entre la composition et la représentation. Arlt verra ainsi sur les planches du *Teatro del Pueblo* la quasi totalité de ses pièces : *Trescientos millones* (1932), *Saverio el cruel* (1936), *La isla desierta* (1937), *África* (1938) et *La fiesta del hierro* (1940). Dans un théâtre commercial est joué *El fabricante de fantasmas*, l'année même où la pièce est écrite, en 1936. Seules *El desierto entra a la ciudad* (1942) et les pièces courtes, «burlerías», comme Arlt les désigne, *Prueba de amor* (1932), *La juerga de los polichinelas* (1939) et *Un hombre sensible* (1939) ne seront pas représentées de son vivant.

C'est une donnée essentielle : Arlt écrit dans la perspective d'être représenté, il écrit pour la scène et le souci de la représentation est présent dès le moment de l'écriture. D'ailleurs, Arlt se rend au théâtre, en fréquente les acteurs. Il est l'auteur qui, en coulisse, garde un œil sur la représentation et observe le jeu de ses acteurs. Rappelons-nous la photographie où il apparaît assis dans un angle, devant un improbable fatras (éléments de décor?), assis sur une chaise, les jambes croisées, un texte dans les mains et suivant du regard, attentif, ce qu'on peut imaginer être une répétition. Le théâtre est pour Arlt une expérience au sens fort du terme, un lieu où la littérature s'incarne, se vit, s'échange. Aussi Arlt parle-t-il à plusieurs reprises de la vie de ce théâtre. C'est en témoin, tantôt dubitatif et vaguement moqueur, tantôt admiratif, qu'il assiste aux répétitions et au quotidien de ce théâtre fait de bouts de chandelle mais porté par une énergie qui force son respect :

La cueva de la calle Corrientes, «veinte centavos la entrada» fue siendo conocida por el público. La gente, con excepción de ciertos intelectuales, observaba con simpatía el esfuerzo de este grupo de artistas en semilla, que con bolsas, rafia, fondos de canastas, papel y algunas lamparitas pintadas, confeccionaban los decorados. Al poco tiempo, en el Teatro del Pueblo se anunció un progreso. Los cajones de querosén fueron sustituidos por bancos de tablonés. Los actores hacían el trabajo por turno de lavapisos, de pintores, de maquinistas, apuntadores, administradores, porteros y boleteros. Lo hacían todo. Cualquiera actor de la compañía del Teatro del Pueblo puede hacer trabajos de sastre, puede confeccionar una peluca postiza, dibujar un traje, proyectar un decorado.

<sup>1</sup>Cité par Osvaldo Pelletieri, «El independiente. La influencia que tuvo Roberto Arlt en el teatro alternativo de los años treinta», <http://www.teatrodelpueblo.org.ar/dramaturgia/pelletieri.htm>

A la fuerza ahorcan, y ellos tenían que hacerlo todo. Y lo hicieron. Lo hicieron todo, incluso su destino a través de nueve años de durísima lucha.

«El teatro del Pueblo va al Teatro Corrientes», *El Mundo*, 21 juin 1931 (444-446)

Arlt salue l'énergie héroïque de ces passionnés qui n'hésitent pas à mettre la main à la pâte, pour faire triompher cette «lutte merveilleuse». Embarqués dans un théâtre qui exige un engagement complet, ils ont l'«éttoffe de héros». La rhétorique militante d'Arlt, ses accents épiques rappellent fortement d'autres textes programmatiques de l'auteur et en particulier son fameux prologue aux *Lanzallamas* que nous avons déjà commenté. Si, dans ce texte, Arlt annonçait la venue triomphante d'une littérature du futur, adoptant la posture de rupture (nous face à eux) caractéristique de l'avant-garde, c'est au théâtre que peut s'accomplir le «nous» («el futuro es nuestro por prepotencia de trabajo») plénipotentiaire du projet d'écriture, c'est au théâtre que le travail se matérialise, que l'on peut le voir, le toucher, c'est au théâtre que l'on en souffre, en un mot que l'on en expérimente le procès et les effets. Il semble que le passage à la scène est pour Arlt l'expérience que la modernité, selon Benjamin, refuse à l'individu. C'est peut-être cette compensation plutôt pré-moderne qu'avant-gardiste qui explique la passion dramatique arltienne.

Arlt lui-même résume parfaitement ce que représente à ses yeux le *Teatro del Pueblo* en comparant son activité à l'expédition de conquistadors. L'élan épique, déjà présent dans le prologue au *Lanzallamas*, (mais toujours travaillé de contradictions : d'un côté une rhétorique de la rupture mais de l'autre, la reconnaissance implicite de maîtres inattendus) trouve ici à s'exprimer, plus entier peut-être, dans l'expérience collective, avec tout l'excès d'une comparaison qu'Arlt assume sans détour :

¡Qué optimismo el de estos artistas... qué buena fe... qué paciencia... qué solidaridad! Tres empresas similares a éstas fracasaron. El Teatro Libre, la Mosca Blanca y El Tábano. Mientras escribo me acuerdo de la conquista de Méjico, llevada a cabo por Hernán Cortés. Tres expediciones costosas fracasaron antes que llegara Cortés a Méjico con la cuarta expedición que aniquiló el imperio de los Moctezumas. Ustedes me dirán qué tiene que ver el Teatro del Pueblo con la conquista de Méjico por Hernán Cortés.

Yo le veo una relación : conciencia de lo que uno se propone, voluntad de agrupamiento, falta de dinero, vacío...oh sí... la historia antigua le enseña a uno muchas cosas y entre las cosas que le enseña, la más formidable es ésta : ¡Cuidado con un hombre de voluntad!

«Pequeña historia del Teatro del Pueblo»<sup>1</sup>

<sup>1</sup>Omar Borré, *Arlt y la crítica*, op. cit., p.216

La suite de la collaboration d'Arlt avec le *Teatro del Pueblo* amène à tempérer quelque peu cet élan initial. Arlt essaie de contourner l'esthétique réaliste qu'impose Barletta et qu'il soumet à la nécessité didactique de faire passer un message. On verra, dans la dernière partie de ce chapitre, qu'Arlt évite les écueils du théâtre à thèse en faisant reposer sa critique sociale et politique sur les miroitements de l'illusion, trouvant dans l'essence même du théâtre la matière et la forme de sa vision critique de l'homme dans le monde. Mais Arlt sait bien que sa marge de manœuvre est limitée par les contraintes idéologiques et esthétiques du théâtre de Barletta. Est-ce la raison pour laquelle il tente sa chance ailleurs en montant en 1936 *El fabricante de fantasmas* avec une troupe professionnelle, la compagnie de Perelli et Milagros de La vega, au *Teatro Argentino*?

Est-ce aussi la raison pour laquelle il réécrit *Saverio el cruel*, proposant une version plus simplifiée, concentrée autour du jeu des nantis tandis que la première version, intitulée *La cabeza separada del tronco*, multipliait les jeux de représentation et les effets d'emboîtements de différents niveaux de réalité? La première version, touffue, porte en effet à sa limite le vertige de l'illusion au point qu'il devient difficile de faire le partage entre le jeu de simulation et la réalité<sup>1</sup>. Au canevas principal qui sera l'argument de la seconde version (la fête organisée chez les jeunes bourgeois, avec, comme divertissement central, la rencontre entre Susana 'jouant' à être folle et Saverio, le vendeur de beurre, à qui l'on fait croire que Susana est 'vraiment' folle et qu'il doit, en se faisant passer pour le général qu'elle veut assassiner, aider à guérir; Susana se révèle être 'vraiment' folle et assassine Saverio) s'ajoute une autre histoire qui met en abyme ce canevas. La fête est représentée par les patients d'un hôpital psychiatrique devant une assemblée composée de journalistes et de parents invités par le directeur de l'hôpital, désireux de démontrer les bienfaits de sa thérapie par la simulation. La représentation échappe au contrôle du médecin lorsque les patients décident de mener le jeu à leur guise et qu'un patient en tue un autre 'pour de vrai'.

---

<sup>1</sup>La pièce *Saverio el cruel* illustre les tensions autour de l'héritage dramatique arltien. Barletta reprend l'original de la pièce en 1964 pour la monter au *Teatro del Pueblo*. Mirta Arlt dénonce alors publiquement les ajouts et modifications puis après une discussion animée dans les pages de la revue *Propósitos*, la fille de l'écrivain se saisit des originaux et la pièce cesse d'être à l'affiche. Le tapuscrit de cette première version de *Saverio el cruel* est aujourd'hui conservé dans le fonds Arlt de la bibliothèque de l'institut ibéro-américain de Berlin.

Ces différences méritent une analyse plus détaillée que l'on proposera sous peu mais on remarquera pour l'instant que cette première version est abandonnée par l'auteur : pression de Barletta, réécriture volontaire guidée par un souci d'éclaircissement et d'efficacité dramatique? Rien ne permet de trancher mais la réécriture de la pièce démontre une adaptation d'Arlt aux exigences de la scène.

Aussi, en gardant à l'esprit ces tensions, peut-on lire l'éloge du *Teatro del Pueblo* comme un texte porté par l'enthousiasme des débuts. Il arbore la marque d'une satisfaction personnelle. Et si, finalement, Arlt avait trouvé dans le théâtre le lieu de l'aventure, le moyen de vivre la «vida fuerte», cet idéal de vie recherché fébrilement par les pícaros de *El juguete rabioso*, puis entrevu comme un mirage par les fous lance-flammes avant d'être définitivement vidé de sa force et de son aura par le verbiage du cynique Estanislao Balder?

Sans écarter un possible devenir théâtral de l'écriture d'Arlt, il convient de revenir sur la forme et le sens de ce passage au théâtre afin d'éviter une lecture courante de la critique, et à nos yeux trop téléologique puisqu'elle considère la scène comme le destin naturel, nécessaire de l'écriture arltienne sans toujours en interroger les modalités. L'écriture pour le théâtre relève d'un choix ; c'est une sorte de pari qui porte Arlt vers la scène. Et c'est un mouvement singulier qui décide du passage. En effet, en-deçà ou au-delà peut-être de toute forme de rationalisation, c'est dans l'émotion suscitée par le spectacle qu'il faut voir l'intérêt de l'auteur pour le théâtre. Arlt entre au théâtre par goût du spectacle. A la suite de la représentation de *El Humillado* au *Teatro del Pueblo*, Arlt écrit la chose suivante à sa sœur Lila :

En el Teatro del Pueblo se ha escenificado una parte de *Los siete locos*. Los que la representaban lloraban en la escena. Es un éxito. Pronto, también, se estrenará en el mismo teatrúcho una obra mía llamada *300 millones* en cinco cuadros, cuya protagonista es una sirvienta. Creo que va a emocionarla<sup>1</sup>.

Il est significatif qu'au moment de commenter sa première expérience au théâtre, Arlt s'en tienne à la réaction du public. Qu'on ne s'y trompe pas : la réaction d'Arlt n'est pas celle du jeune auteur manquant d'assurance et se tenant à l'affût des expressions du public ou cherchant à se rassurer en écoutant les applaudissements de la salle. Dans l'importance

---

<sup>1</sup>Omar Borré, *Roberto Arlt : su vida y su obra*, Buenos Aires, Planeta, 2000.

qu'Arlt accorde à l'émotion, il y a sans doute une intuition très forte de la signification du théâtre et de son fonctionnement, une intuition qui d'ailleurs, comme nous le verrons sous peu, inscrit le théâtre arltien dans un mouvement dramatique général -dépassant largement les frontières portègues- inauguré par la critique nietszhéenne de la *mimèsis* et plaçant notamment au centre de l'écriture théâtrale la notion de spectacle. L'enthousiasme d'Arlt se mesure à celui des spectateurs de la pièce et l'auteur se transforme en un témoin heureux de l'émotion -maître mot de son esthétique, rappelons-nous ses réflexions de spectateur de cinéma- que sa pièce suscite. Le succès de la pièce, notons-le au passage, se mesure à l'émotion qu'elle fait naître, sur la scène et dans la salle.

Les acteurs pleurent sur scène : la formule d'Arlt est suffisamment floue pour que l'on se demande qui du personnage ou de l'acteur était en larmes. C'est en effet à un débat sur le jeu de l'acteur, thème de nombreuses pièces, que nous inviterait cette réflexion. Débordés par la force du texte, les acteurs sont alors les spectateurs de leur propre jeu ou peut-être vivent-ils, à la manière stanislavskienne, ce qu'il jouent, sans prendre la distance que procure le masque et en allant chercher, au contraire, dans le noyau de leur subjectivité les affects qu'ils mettront au service de leur rôle. Mais quel qu'en soit le ressort, c'est bien une émotion que ces acteurs produisent sur scène et qu'Arlt enregistre, attentif à l'effet que produit sur les spectateurs son texte joué, 'représenté' par des acteurs. L'émotion doit traverser le théâtre, de la scène à la salle, c'est l'unique et décisif critère d'évaluation qui se dégage de cette première approche qu'a Arlt de la scène.

Sur ce point, qu'il soit au cinéma ou au théâtre, Arlt juge la valeur de l'œuvre à la même et unique aune. Souvenons-nous de l'émerveillement produit par les films de Chaplin sur un Arlt étourdi par la magie féérique du cinéma ou encore l'impression laissée par le jeu du très grand Jannings. Quand il s'agit de juger de la qualité d'une pièce théâtrale, Arlt choisit d'occuper la place du spectateur ; contrairement aux critiques professionnels qui n'osent pas assumer leur impression première et le lendemain font l'éloge de pièces qu'ils ne se sont pas privés de critiquer la veille, Arlt, dans une stratégie qu'on lui connaît bien désormais, écrit depuis la salle du théâtre, depuis son siège de spectateur, au plus près de son émotion :

Si usted hubiera escuchado todas las barbaridades que han dicho estos señores se hubiera estremecido. [...] Pero al día siguiente, usted compra los diarios para ver lo que han escrito estos hombres justos y usted se asombra. [...] La crítica que han hecho es la negación de todo lo que han

dicho.

«Críticos teatrales», *El Mundo*, 2 juin 1929 (401-403)

Arlt écrit à la sortie du théâtre, dans l'enthousiasme de la représentation, porté par le flot contagieux de l'émotion et il ne boude pas son plaisir, mélange de rire et d'angoisse. C'est ainsi qu'il fait l'éloge des pièces d'Armando Discépolo, qu'il proclame maître du *grotesco*, ce genre qui, selon Arlt, sait si bien saisir la grandeur tragique de la vie portègne nichée dans le comique cru -celui de la farce- du quotidien :

Es la cuarta o quinta vez que en estos días he visto la representación de *Babilonia* en el Teatro Cómico. Y estoy entusiasmado con esta obra que me parece que es la obra maestra de Discépolo. Sin vueltas. Perfecta por su construcción y feroz por sus personajes. Y para colmo, grotesca; grotesca como un drama cómico entre hombres de cavernas. Y después, sustancialmente porteña. No hay un espectador que no reconozca a cada uno de los personajes del juguete, como una realidad conocida en las calles. [...]

Y el público ríe; goza formidablemente con este espectáculo de nivelación que va revelando la ferocidad que hay escondida en todos esos fantoches vivientes, con los que nos codeamos en el club, en las fiestas de caridad, en los balnearios. Y la conclusión exacta, ineludible y verdadera, es ésta :

-Los amos no se diferencian absolutamente en nada de sus criados.

Pero habría que decirlo, mejor dicho, era necesario mostrarla con toda su crudeza, y así lo ha hecho Discépolo.

«Un collar de ruindades», *El Mundo*, 30 mars 1929, (404-406)

Arlt acclame le dramaturge, percevant une affinité entre l'œuvre de ce dernier et sa propre écriture, au point de comparer les pièces à ses propres *aguafuertes* :

*Estéfano* como *Mustafá* y *Babilonia* son aguafuertes porteñas. Representaciones de la vida de nuestro arrabal.

«Estéfano o el músico fracasado», *El Mundo*, 5 juin 1929 (407-409)

Le parallèle qu'Arlt établit entre son écriture et les pièces de Discépolo est intéressant à plusieurs égards. Arlt pointe une certaine communauté d'esprit entre lui et le maître du *grotesco*, mettant en avant une perception commune de la réalité portègne. Non seulement ils partagent un référent commun, *el arrabal*, la vie de quartier et son personnel plus ou moins pittoresque mais surtout les deux écrivains portent un regard similaire sur leur ville et ses habitants, et tous deux ont un sens de la représentation et du drame qui prend sa force dans le mélange singulier des émotions qu'il suscite. C'est là que réside la grande différence de Discépolo avec Vacarezza, dans l'approfondissement dramatique et métaphysique d'une réalité sociale et politique. Arlt perçoit ainsi dans les pièces de Discépolo le dépassement d'une dramaturgie costumbriste et mélodramatique qui était



celle du *sainete*. En décrivant avec l'enthousiasme du spectateur de ce théâtre populaire les étapes de ce dépassement, Arlt ébauche le programme poétique qu'il portera à la scène.

En effet, l'exercice de critique est très souvent une forme de programme poétique, et c'est bien le cas ici. Ainsi peut-on lire la critique que fait Arlt du théâtre de Discépolo comme une sorte de poétique arltienne de l'écriture dramatique. La caractéristique du discours critique d'Arlt est son (apparente) simplicité qui, en réalité, relève, on le sait bien à présent, d'un choix, voire d'une stratégie. Arlt est à l'école du spectateur. C'est depuis la salle qu'il applaudit, ressent, et, éventuellement, juge. C'est, donc, à nouveau, sous le coup de l'émotion et à sa seule aune qu'il fait l'éloge des pièces de Discépolo.

Ce que dit Arlt au sujet du *grotesco* vaut tout à fait pour ses propres pièces. Arlt perçoit dans les élucubrations comiques des personnages de Discépolo la grimace d'une angoisse profonde. Cette tension des contraires, ce nœud d'émotions ambivalentes est une caractéristique majeure du grotesque (dont le *grotesco criollo* est une manifestation) que l'on retrouvera dans les agitations fatales d'un Saverio, ce vendeur de beurre qui se laisse flatter par un groupe de nantis voulant tromper leur ennui et qui se prend à s'imaginer en puissant dictateur pour soit-disant, aider la jeune Susana à retrouver la raison. L'issue de la farce lui sera fatale : Saverio meurt dans son costume de dictateur, abattu d'un coup de revolver par une Susana vraiment folle.

L'occasion se présentera de revenir sur cette variation virtuose autour de l'illusion comique mais remarquons pour le moment que la tension qui traverse la pièce arltienne, paradoxale en ce qu'elle semble paroxystique à tout instant, tient dans une forme de comique grinçant et violent, «féroce» dans son opération de dévoilement. Le grotesque illustre la tension sous-jacente qui habite le comique, en la portant à son plus haut point : le rire craquelle les masques de la farce et laisse entrevoir, à travers les boursoufflures d'un jeu survolté, une tension qui parcourt les pièces de bout en bout.

Les termes qu'emploie Arlt pour commenter les pièces méritent que l'on s'y attarde. Les personnages sont «féroces», par leur jeu, ils «dévoilent» la «férocité» des relations sociales, cet autre jeu que la scène met à nu avec «crudité». Dans ces quelques expressions se fait jour une conception de la scène comme lieu de dévoilement, lieu de l'illusion vraie qui démasque le jeu social. La scène n'est plus le lieu d'une *mimèsis* entendue comme simple imitation de la réalité (ce qu'en réalité n'est pas la *mimèsis* aristotélicienne mais

plutôt une vision abâtardie, réaliste au sens le plus ancillaire du terme), elle est un lieu de dévoilement et de renversement. En ce sens, le théâtre de Discépolo puis celui d'Arlt s'inscrit dans une tradition ancienne qui fait de la scène le lieu de révélation d'une vérité humaine, sociale et morale : la vie est un songe, une illusion, les hommes sont des «fantoques» qui s'agitent pour parvenir à leurs fins dans cette vaste comédie de la vie sociale qui se donnent dans les «clubs», «bals de charité» et autres «bords de mer». Dès lors quel meilleur endroit que la scène pour démonter la mécanique de la vie 'réelle'? Les rôles s'inversent, les 'vrais gens' sont des «fantoques» et c'est à l'acteur, redoublant l'illusion, de lever le voile sur la comédie humaine.

Et ce dernier geste se fait avec une brutalité salubre, une cruauté qu'Arlt salue et qu'il martèlera à son tour, sans cesse, dans ses textes, allant jusqu'à l'inscrire dans le titre de ses pièces (*Saverio el cruel*). Arlt applaudit la critique sociale qui ne se borne pas à imiter les rapports de forces sociaux, tel que le ferait le théâtre de boulevard. Les pièces de Discépolo font prendre conscience à leurs spectateurs que ce qu'ils voient sur scène est plus réel, plus vrai que la vie qui les entoure, en un mot à inverser la perspective ordinaire entre la scène et la réalité. Cette leçon aux accents pirandelliens ajoute une note profondément mélancolique (le grand maître italien des jeux de masques est sans doute le plus mélancolique des dramaturges) aux renversements carnavalesques des hiérarchies sociales qui, aux yeux d'Arlt, s'opèrent dans le *grotesco*. Le public rit, nous dit Arlt, il éprouve une jouissance formidable devant ce spectacle brutal. Accomplissement de l'impossible, le grotesque donne ainsi une profondeur dramatique inouïe à la satire sociale, aussi le *grotesco* peut-il pulvériser la sécurité idéologique du *sainete* et jeter son spectateur devant un monde en tension permanente.

Enfin, le dernier aspect sur lequel l'attention d'Arlt se porte est l'importance que Discépolo confère au drame personnel (nombre de ses pièces sont des drames intimes et portent le nom du personnage principal). La concentration de la tension dramatique autour d'une figure est une autre distance prise avec les situations collectives envisagées par le *sainete*. Tandis que ce dernier met en scène tout un monde social, le *grotesco* lui se fixe sur un univers intime marqué par la difficulté à être et cerné par l'échec. Ainsi l'histoire de Estéfano, musicien raté, brisé par son rêve déçu entre en écho avec un texte d'Arlt qui plus que tout autre, synthétise la figure de l'artiste raté, la nouvelle «El escritor fracasado»

publié dans *El jorobadito* en 1933 :

Es una obra para causar terror en todo aquel que tenga la manía de creerse genio. Lo acerca de tal modo a la realidad del artista mediocre que, de pronto, el espectador piensa con espanto en la vida de Estéfano perdida por un sueño, en la vida de la esposa de Estéfano, perdida por otro sueño... son cinco vidas arruinadas por una quimera.

Da miedo, creo que esto es el mejor elogio que puede hacerse a un autor que no necesita elogios. Y basta.

«Estéfano o el músico fracasado», *El Mundo*, 5 juin 1929 (407-409)

Variation autour de l'illusion comique, critique sociale, drame de la subjectivité : il est clair que dans l'éloge de Discépolo, Arlt formule des choix poétiques qui se traduiront sans tarder dans ses propres textes dramatiques. Plus qu'une technique, c'est une vision de l'homme et de la vie sociale comme comédie que sa sensibilité de spectateur décèle chez le maître du *grotesco* et dont il donnera sa propre interprétation sous peu. L'exacerbation des situations, les incessants coups du sort, la dialectique de l'illusion comique seront de puissants ressorts dramatiques qui en permanence sembleront porter les pièces arltiennes au paroxysme de la tension. C'est sans doute dans cet excès, dans cette exacerbation du pouvoir théâtral plus que dans un quelconque contenu sémantique que se trouve le sens de la cruauté pour Arlt et qu'il rejoint, intuitivement mais partiellement, le dessein que formule Artaud à la même époque.

Arlt salue un théâtre dont sa propre écriture sera en partie redevable. Aussi, bien loin des lectures restrictives de l'histoire du théâtre argentin, peut-on affirmer que le théâtre arltien, partage une certaine vision du drame et de la représentation théâtrale avec le *grotesco*, fleuron d'une forme théâtrale populaire, peu appréciée des critiques. Spectacle et émotion, répétons-le, en sont les maîtres mots. Le théâtre indépendant argentin ne surgit donc pas de nulle part. A l'instar d'une tradition européenne (Jarry en France, Pirandello en Italie) il puise dans des formes théâtrales qui remettent en question les règles classiques du théâtre (unité de la fable, affrontement conflictuel des personnages) en donnant toute leur place au spectacle, qui, on le sait, n'est qu'un effet négligé par la tradition aristotélicienne.

## 2. La passion de voir

Si Arlt accepte la proposition de Barletta et se met à écrire pour le *Teatro del Pueblo*, c'est sans doute parce qu'il trouve au théâtre un lieu d'expérience nouveau pour l'écriture. Et ce lieu ne lui offre pas seulement l'occasion de pratiquer un nouveau genre, il semble en outre, apporter une sorte de réponse imaginaire à une aspiration. C'est là un point important car c'est sans doute ce ressort imaginaire qui explique le choix d'Arlt pour le théâtre et le pari qu'il fait de porter son écriture à la scène, de mettre en tension le texte avec son Autre.

Une réflexion sur l'évolution d'Arlt vers le théâtre ne saurait être complète si elle n'évoquait une remarque décisive d'Oscar Masotta. En effet, l'idée souvent avancée qu'Arlt aurait abandonné le roman pour le théâtre s'autorise presque toujours d'une note de *Sexo y traición en Roberto Arlt*. Pour Masotta, Arlt se serait tourné vers le théâtre car il y aurait trouvé le lieu adéquat pour des personnages qui déjà dans les romans avaient les caractéristiques de personnages de théâtre. Selon Masotta, les personnages des romans arltiens n'évoluent pas au cours du récit, nous les rencontrons dès le début tels qu'ils seront tout au long du roman :

De cualquier modo, podríamos apuntar una conjetura, que si Arlt se siente empujado a abandonar la novela, no es más que por el carácter poco novelístico de los personajes que creaba, verdaderos "carácteres" en el sentido clásico del término, destinos petrificados, naturalezas muertas. [...] Las situaciones no son momentos del tiempo atravesados por la vida del personaje en los cuales el personaje se transforma y cambia su vida, sino escenas, situaciones bloqueadas donde el personaje permanece idéntico a sí mismo y donde sólo cambia el decorado y el coro que lo rodea. El lector queda obligado a imaginar visualmente esas escenas y a contemplar esa vida terminada de un personaje que no cambia. De ahí que el mismo Arlt podría haber sentido la necesidad de trasladar esas naturalezas muertas a un medio -la escena teatral- que les fuera más adecuado<sup>1</sup>.

Le personnage romanesque arltien ne profiterait pas de cette découverte majeure du roman occidental qu'est la durée : il ne s'inscrirait pas dans le temps qui forme la subjectivité. Si l'on suit Masotta, le personnage romanesque arltien ne se définit donc pas par ses pensées mais par son action, c'est donc un personnage théâtral au sens classique

---

<sup>1</sup>Oscar Masotta, *Sexo y traición en Roberto Arlt*, Buenos Aires (1965), Corregidor, 1998, p.22-23.

du terme (le théâtre pour Aristote est la représentation d'une action parlée, il ne s'intéresse pas à l'intériorité des personnages<sup>1</sup>).

L'analyse des personnages romanesques engage la conception arltienne du théâtre. L'analyse de Masotta est séduisante et on ne peut que souscrire à l'importance qu'elle accorde à la puissance visuelle du texte romanesque, laquelle 'oblige' le lecteur à terminer imaginativement le trajet de la représentation. Cependant il semble abusif de considérer les personnages arltiens comme des 'caractères' classiques, définis dès le début des romans, et destinés à montrer, à travers leurs actions, les modalités de cet être statique. *El juguete rabioso*, en tant que roman d'apprentissage, suit l'initiation de Silvio qui suppose de fait une évolution. Si, comme nous l'avons vu dans le premier chapitre de cette étude, la notion même d'apprentissage est rendue problématique dans le roman, dynamitée par la notion de dépense, il n'en reste pas moins que tout le roman est traversée par cette tension vers l'évolution sous ses divers aspects (social, psychique, littéraire).

Le jugement de Masotta ne s'applique pas davantage aux personnages de *Los siete locos* qui, comme nous l'avons vu, tentent tout le long du roman, de saisir une intériorité. En somme, il y a sans doute une forme de statisme dans les romans arltiens mais il faut l'imaginer comme un statisme paradoxal, travaillé par un dynamisme sourd, une tension qui, bien qu'elle ne débouche pas sur une évolution (Silvio n'apprend pas, au moins au sens où le prescrit le *bildungsroman*, et dans un autre registre, Erdosain ne découvrira pas sa 'vérité') traverse les personnages. L'image qui illustre le mieux ce statisme paradoxal est celle des «fieras», ces malfrats qui dans la nouvelle du même nom, passent leurs journées assis au café assommés par un vide existentiel qu'un mystérieux ressort interne menace à tout moment de faire sauter.

Ce fameux passage de l'essai de Masotta se prête à des interprétations diverses. La critique en fait parfois une lecture hâtive en retenant l'idée que le théâtre accomplirait une potentialité du texte arltien, présente dans les récits. C'est une question essentielle qui engage une conception du personnage, de la représentation et de la relation avec le

---

<sup>1</sup>«Les personnages n'agissent pas pour imiter des caractères, mais ils reçoivent leurs caractères par surcroît et en raison de leurs actions ; la *mimèsis* ne met pas en représentation les modes de leur être —qui font partie du donné de l'action, sans leur constituer une «intériorité»— mais leurs façons d'agir ; elle pose la question du bonheur des hommes, plutôt que celle de leur nature.» Cf. Robert Abirached, *La crise du personnage dans le théâtre moderne*, Paris, Grasset, 1978, p.53-67.

récepteur (lecteur et/ou spectateur), sur laquelle il faudra revenir et que les analyses précédentes du roman arltien -l'importance de la structure de la scène, sorte d'échangeur entre les arts- ont déjà fait entrevoir.

La critique du théâtre arltien souffre peut-être d'un certain isolement qui la conduit parfois à sacraliser son objet qu'elle perçoit comme l'aboutissement de l'œuvre et sa facette la plus importante, révélatrice de la poétique arltienne. Si le passage au théâtre ne marque pas une rupture dans l'œuvre arltienne, elle est vécue par Arlt comme une expérience nouvelle dont on tente ici de mesurer l'influence sur l'écriture de l'auteur. Il convient pour cela de différencier deux points de vue, celui qui prend en considération l'œuvre, comme un objet fini, et de l'autre le processus de l'écriture. Pour envisager ce dernier, on analyse le discours tenu par Arlt et ses témoins lors de ses premières expériences au théâtre, d'abord comme spectateur puis comme 'jeune' auteur.

Prise dans un mouvement esthétique plus général, cherchant les voies d'une rénovation de la scène portègne, la représentation de *El Humillado* en mars 1932 est non seulement l'événement historique que l'on a décrit mais elle est aussi un événement intime dans le parcours de l'écrivain. En effet la représentation va donner lieu à un certain nombre de commentaires et réactions qui, toutes, tendent à désigner ce moment comme celui où Arlt se décide à se lancer dans l'écriture dramatique. Les témoignages et commentaires de la soirée font de cette représentation un moment unique, celui d'une révélation. Tout se passe comme si l'acte de la représentation, essence du théâtre, avait éveillé un désir nouveau chez l'écrivain, ou plutôt comme si la représentation confirmait et parachevait une destinée poétique de l'œuvre arltienne.

Les éléments ne manquent pas qui permettraient de retracer les conditions de l'événement au *Teatro del Pueblo* et ses répercussions réelles et plus hypothétiques sur l'écrivain. Aussi est-il très aisé et tentant de construire un petit récit de genèse de l'écriture dramatique arltienne dans lequel cette représentation de mars 1932 jouerait le rôle décisif, prophétique, de l'instant originaire et germinatoire. Avant éventuellement d'instruire le procès de cette lecture qui voit dans le théâtre l'aboutissement 'naturel' de l'écriture arltienne, et dans la scène le salut d'un récit engagé sur des voies difficiles depuis *El amor*

*brujo* (la «novela mala»<sup>1</sup>, souvenons-nous, qui mettrait fin à l'écriture narrative, au cycle central des romans urbains), il convient de rapporter les pièces du dossier.

L'entourage d'Arlt insiste sur l'importance de la première représentation au Teatro del Pueblo. Ainsi Mirta Arlt y voit le moment d'une véritable révélation pour laquelle Barletta aurait agi en prophète, en ordonnateur d'une grande cérémonie d'initiation :

Sin embargo, Arlt no se había enterado de que era un dramaturgo, mejor dicho, que el dramaturgo estaba surgiendo del novelista, como una mutación natural, como la de la serpiente que se come a otra serpiente y se convierte en dragón. Hizo falta que Barletta le mostrara el desplazamiento del texto escrito al escenario, y así lo hizo con un capítulo de *Los siete locos* «El Humillado». Entonces Arlt supo y entró en la piel del dragón<sup>2</sup>.

Ces réflexions illustrent parfaitement cette lecture qui fait du théâtre l'aboutissement «naturel», pour reprendre ses termes, de l'écriture arltienne. Pour d'autres, c'est encore le tempérament de comédien de l'auteur qui le conduit vers les planches. Ainsi le goût du spectacle explique selon certains de ses biographes qu'Arlt ait décidé d'écrire pour le théâtre. Une certaine disposition pour le jeu, un tempérament farceur, une aspiration à une vie «dramatique» alimentent l'idée, assez simpliste, d'une évolution naturelle vers l'écriture dramatique :

Elizabeth Shine, su segunda esposa recordaba una faceta lúdica del autor que testimonia la teatralidad jovial de sus maneras y su dedicación completa al «vivir dramático»: «Le gustaba representar papeles: durante todo un viaje en ómnibus, por ejemplo, se hacía el turco o cualquier otra cosa. Le gustaba llamar la atención y a mí me encantaba»<sup>3</sup>.

Les exemples abondent qui soulignent l'attrait d'Arlt pour les spectacles et pour le théâtre en particulier. Spectateur, critique, Arlt arrive à l'écriture après avoir fréquenté les théâtres. Tous les témoignages, à commencer par celui de l'auteur lui-même comme on pourra en juger sous peu, soulignent qu'en amont de l'écriture, il y a un désir très fort de voir, une pulsion scopique qui est aussi, comme telle, désir de toucher. Il y au fond, dans le passage d'Arlt au théâtre, un souci très réaliste, au sens philosophique du terme, un désir de matière, le souhait de ce que les choses prennent consistance, de ce que les êtres de papier s'incarnent. Arlt écrit en Saint Thomas : il lui faut voir pour croire. Aussi les

<sup>1</sup>Aníbal Jarkowski, «El amor brujo : la novela 'mala' de Roberto Arlt», Graciela Montaldo (dir) *Yrigoyen entre Borges y Arlt : 1916-1930, Historia social de la literatura argentina*, vol.7, Buenos Aires, Contrapunto, 1989, p.121.

<sup>2</sup>Mirta Arlt, «Roberto Arlt : un creador creado por el Teatro Independiente», *Espacio de crítica e invención teatral*, Buenos Aires, 1990, n°4, p.7-15.

<sup>3</sup>Francisco Urondo, «Arlt, intimidad y muerte», *Cuadernos Hispanoamericanos*, 1969, n°321, p. 676-681.

réflexions sur son goût pour le théâtre ou sur son tempérament, si elles ne justifient pas l'idée, déterministe, d'une évolution nécessaire vers le théâtre, partagent un fond de vérité. Toutes suggèrent l'idée qu'Arlt fait alors un choix, vers lequel néanmoins une certaine disposition psychique le tournait, l'y pressait même.

Revenons sur les propos de Masotta, qui sont souvent l'objet d'une lecture rapide et d'une appropriation abusive. On se souvient que Masotta présente son argument comme une hypothèse, avec toutes les précautions rhétoriques que cela suppose. Masotta avance une «conjecture» sur le passage d'Arlt au théâtre et l'abandon du roman, qu'il fonde, nous l'avons vu et nuancé, sur la nature des personnages. Loin de vouloir fixer une évolution figée et essentialiste de l'écriture arltienne -ce que fera la critique en gauchissant son propos- il émet une conjecture, assez vraisemblable mais qui ne s'annonce pas comme une conclusion définitive.

Bien plus, il y a dans cette célèbre note une conception de la théâtralité qui résume parfaitement les remarques d'Arlt et synthétisent les réflexions et commentaires de ses proches. En effet, ce qui se dégage de la réflexion de Masotta, c'est l'idée que la théâtralité est pour Arlt un manque, qu'elle est désir de théâtre. Est théâtral ce qui veut et peut être théâtre. Il se formule là une conception moderne de la théâtralité : la modernité conçoit la théâtralité comme manque, désir et recherche de théâtre, au lieu de faire du théâtre un art défini et accompli. Or c'est bien d'un manque qu'Arlt fait état dans le texte qui présente sa première pièce. Il n'est pas nécessaire d'aller chercher les signes d'un devenir théâtral des romans arltiens, il suffit de constater que le théâtre est le destin d'une passion, passion de voir, presque primitive et clairement présentée comme telle par Arlt.

Il est un texte qui éclaire particulièrement bien cette disposition. Arlt fait en effet précéder *Trescientos millones* d'un texte censé expliquer sa démarche. La pièce s'inspire d'un fait divers sur lequel Arlt avait dû enquêter à l'époque où il travaillait à *Crítica* :

#### A modo de explicación

Siendo reportero policial del diario *Crítica*, en el año 1927, una mañana del mes de septiembre tuve que hacer una crónica del suicidio de una sirvienta española, soltera, de veinte años de edad, que se mató arrojándose bajo las ruedas de un tranvía que pasaba frente a la casa donde trabajaba, a las cinco de la madrugada.

Llegué al lugar del hecho cuando el cuerpo desplazado había sido retirado de allí. Posiblemente no le hubiera dado ninguna importancia al suceso (en aquella época veía cadáveres casi todos los días)



si investigaciones que efectué posteriormente en la casa de la suicida no me hubieran proporcionado dos detalles singulares.

Mé manifestó la dueña de casa que la noche en que la sirvienta maduró su suicidio, la criada no durmió.

Un examen ocular de la cama de la criada permitió establecer que la sirvienta no se había acostado, y se suponía con todo fundamento que pasó la noche sentada en su baúl de inmigrante. (Hacia un año que había llegado de España) Al salir la criada a la calle para arrojarla bajo el tranvía se olvidó de apagar la luz.

La suma de estos detalles simples me produjo una impresión profunda.

Durante meses y meses caminé teniendo ante los ojos el espectáculo de una pobre muchacha triste que, sentada a la orilla de un baúl, en un cuartucho de paredes encaladas, piensa en su destino sin esperanza, al amarillo resplandor de una lamparita de veinticinco bujías.

De esa obsesión, que llegó a tener caracteres dolorosos, nació esta obra, que posiblemente nunca hubiera escrito de no haber mediado Leónidas Barletta.

*Trescientos Millones*, 1932, (239)<sup>1</sup>

L'existence de ce texte est en soi un élément intéressant et constitue une pièce centrale dans le choix de l'auteur : Arlt problématise son passage au théâtre, «expliquant» son geste dans un souci de justification. Le texte a une tonalité très personnelle : Arlt, «impressionné» par la scène du suicide, décrit, très dramatiquement, son besoin du théâtre. Il se présente comme totalement bouleversé, travaillé par l'obsession de cette pièce vide, hantée par le fantôme de la défunte. Arlt apparaît dans ce texte comme ces détectives de romans policiers entièrement habités par leur enquête.

L'explication est donc d'ordre psychologique : Arlt dit répondre à un besoin personnel urgent : calmer l'«obsession» de voir cette jeune femme qu'il imagine depuis, seule dans sa chambre, absorbée dans ses pensées. Matérialiser cette obsession, porter sur scène le «spectacle» qui l'accompagne «depuis des mois et des mois», collé à ses yeux, c'est une façon, pour Arlt de se soigner magiquement. La matérialisation scénique doit combler un manque, celui de l'enquête policière et de son «examen oculaire» frustré car forcément lacunaire et résoudre une tension psychique qui semble porter Arlt aux frontières de la folie. Non seulement la scène prolonge l'enquête du journaliste mais elle apporte aussi une réparation imaginaire au travail de l'enquêteur. Elle doit fournir une solution au regard réaliste qui collecte les «détails» autour d'une absence qui frappe Arlt habitué néanmoins à voir des «cadavres». Cette absence est celle du corps de la morte. La scène apparaît donc comme le lieu de la résolution fantasmatique de cette absence double, celle du cadavre et celle du récit policier.

---

<sup>1</sup>Roberto Arlt, *Obra completa*, Tome III, Buenos Aires, Planeta-Carlos Lohlé, 1981. Les numéros de pages entre parenthèses des citations à venir renvoient à cette édition.

*El fabricante de fantasmas* (1936) explicite davantage encore, dès le titre, cette relation pulsionnelle à la scène. Pedro, dramaturge et assassin de sa femme, mettra en scène son crime puis vivra persécuté par ses propres personnages : une boîteuse, une prostituée, un bourreau et un bossu, un personnel typiquement arltien et incarnation, dans la pièce, de la culpabilité de Pedro. Au début de la pièce, il présente son travail de dramaturge comme le fruit d'une nécessité personnelle. La scène est le lieu où l'on trouve des solutions à un conflit intime :

Martina -¿Pensaba?

Pedro -Vaguedades. ¿No se ha fijado en que hay épocas en la vida de uno en que el entendimiento parece nublarse? Todo lo que ocurre en derredor parece un sueño entrevisto a través de un cristal demasiado grueso.

[...] Aunque no lo crea, soy un personaje típicamente teatral. Pero yo no tengo nada que hacer en el teatro. Para mí, el teatro es un medio para plantearle problemas personales a la humanidad... En este caso, mis problemas. Necesito urgentemente subir a un escenario y decirle a un público cuya cara sea invisible en la oscuridad : «Me pasa esto, aquello, lo otro. ¿Cómo resuelvo los enigmas que bailan en mi conciencia ?» Ya ve, los otros quieren llegar al escenario para darle una satisfacción a su vanidad... Yo no... Es un problema personal... auténticamente personal. Cuando haya resuelto mi problema mandaré al diablo el teatro. ¿Qué me importa a mí el teatro? El teatro es un pretexto... Mejor dicho : un medio para llegar a un fin.

Martina. -¿Usted necesita hacer una especie de pública confesión?

*El fabricante de fantasmas*, Acte I, Tableau I, Scène III (338)

Le fantasme du créateur face à ses créatures est ainsi un thème central de son théâtre : dans les histoires qu'il porte sur scène, Arlt investit la passion du créateur démiurge qui l'habite. Cette passion est le moteur de *Trescientos millones* et plus explicitement de *El fabricante de fantasmas*. Cette passion est ambivalente et ses complications nourrissent des conflits dramatiques (Sofia joue avec ses personnages et se jouent parfois d'eux dans *Trescientos Millones* ; le dramaturge, personnage principal de *El fabricante de fantasmas* est poursuivi par le fantôme de son épouse et acculé au suicide par les personnages monstrueux qui incarnent sa culpabilité). On reviendra sur la traduction de ces tensions de l'imaginaire dans les pièces. Le théâtre arltien est un théâtre de l'imaginaire qui explore à sa manière la psyché humaine à travers une réflexion sur le personnage, le crime et la folie.

### 3. Le théâtre, antidote au royaume des ombres

Contrairement à d'autres auteurs (Quiroga, Borges) qui à la même époque écrivent pour le cinéma, Arlt ne se tourne pas vers le cinéma<sup>1</sup>. On se souvient assez de l'intérêt d'Arlt pour le septième art et de son influence sur l'écriture romanesque pour s'étonner de ce qu'Arlt n'explore pas ce nouvel art, comme d'autres le font au même moment. D'un autre point de vue, spécifiquement arltien, il est étonnant que l'écrivain n'ait pas voulu, tel Barsut, tenter sa chance dans cette industrie du rêve, et assouvir deux aspirations jumelles, réaliser le «batacazo», ce coup d'éclat et défi au sort qui satisfairait aussi chez Arlt un certain narcissisme. Etre en haut de l'affiche et se remplir les poches mais aussi projeter la scène intime de l'écriture dans l'arène publique, sous les feux de la rampe.

Arlt qui est un spectateur assidu et qui comme, on l'a vu, professe une admiration pour la magie de Chaplin et le jeu d'un Jannings, ne choisit pas de prendre une caméra, ou d'écrire un scénario. Pourquoi Arlt choisit-il le théâtre, tandis qu'à la même époque nombreux sont ceux qui se tournent vers le cinéma, alors perçu par ses plus fervents zéloteurs avant-gardistes comme l'art total, synthèse de tous les autres, ou plus modestement mais de façon tout aussi décisive, comme le nouvel art du récit? Le choix d'Arlt procéderait d'une appréciation ontologique. Le cinéma est le règne des ombres, une caverne platonicienne revisitée par la technologie, décuplée par la force hypnotique de l'écran et comme tel il ne fait qu'accroître les angoisses qu'inspire la modernité. Le théâtre est perçu au contraire comme le lieu de la présence immédiate, de l'instant non reproductible et auratique. Suivons les métaphores arltiennes et nous comprenons alors l'attraction d'Arlt pour le théâtre comme l'attrait de la lumière contre la pénombre du cinéma : d'une certaine façon, Arlt cherche les feux de la rampe pour échapper aux ombres du cinéma.

En d'autres termes, le désir de théâtre serait accru par le sentiment complexe que suscite le cinéma : éblouissement mais aussi manque, insatisfaction. Le cinéma serait une

---

<sup>1</sup>«Borges, al igual que Quiroga, escribió argumentos y guiones cinematográficos de dispar fortuna, como *Los orilleros* y *El paraíso de los creyentes*, en colaboración con Adolfo Bioy Casares, a los que corresponde sumar el caso de *Invasión*, filmada en 1969 por Hugo Santiago, también sobre el guión del binomio Borges-Bioy Casares.». Cf. Roberto Arlt, *Notas sobre el cinematógrafo*, *op.cit.*, p.7 (prologue de Jorge Rivera).

tentation trop moderne -entendons par là qu'elle serait trop ambivalente- qu'Arlt ne pourrait assumer et à laquelle il aurait presque peur de succomber.

Souvenons-nous que le regard arltien sur le cinéma est lui-même profondément ambivalent. Pour Arlt, le drame de l'homme «en chair et en os» est supplanté par le ballet des ombres et le cinéma incarne toutes les tendances aliénantes de la modernité, il dévoile le jeu de la falsification sociale et politique, le représentant parfait en est Barsut. L'homme moderne subit cette perte ontologique que le cinéma rend visible et accélère. Dans une lettre, Arlt médite sur ce destin moderne qui fait de l'homme une ombre :

Nos sentimos fantasmas porque la verdad es que al no cumplir con nuestro destino natural sobre la tierra, nuestra presencia sobre la misma no se explica [...] Pregunta : ¿No estaremos en una etapa de la evolución animal, que en el futuro, hombres más evolucionados definirán como la Edad de los Hombres-Sombras? Hombres que cargan su sexo como un castigo, porque no encuentran correspondencia ni ellos están capacitados para obtenerla. Edad de angustia, de atonía, de estupor ; la sombra va a la oficina, la sombra come, la sombra duerme, la sombra mira triste a la otra sombra, va, viene.<sup>1</sup>

Et Pedro, le dramaturge de *El fabricante de fantasmas* dit, à ce sujet, la chose suivante :

El hombre de carne y hueso es sobre la tierra un fantasma tan vano como la sombra que se mueve en la pared.

*El fabricante de fantasmas*, Acte I, Tableau I, Scène 6 (342)

Cependant, paradoxalement, ce sont ces ombres qui rendent visibles l'homme dans sa totalité. L'art du mime de Jannings transcende les limites de l'écran, et rend visible les passions et folies humaines sous toutes leurs facettes<sup>2</sup>. Le moyen qui produit et représente l'aliénation de l'homme rend visible en même temps «el hombre de carne y hueso». Quelle est la place du théâtre face à ce paradoxe?

Le théâtre ne remplit plus une de ses fonctions sociales. Le diagnostic d'Arlt est clair sur ce sujet, c'est le cinéma qui désormais est l'art populaire par excellence, celui qui forme les masses :

Hombres y mujeres van a buscar al cine, aparte de la distracción, una explicación de los problemas que complican sus existencias. Van al cine a buscar experiencias [...] El cine ha suplantado al teatro en su función de Escuela Práctica de la vida.

«Roberto Arlt escribe sobre cine», *El Mundo*, 27 août 1936<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup>Raúl Larra, *Roberto Arlt el torturado. Una biografía apasionada* (1950), Buenos Aires, editorial Ameghino, 1998, p.53.

<sup>2</sup>«Viendo actuar a Emil Jannings», *El Mundo*, 29 novembre 1929, *Notas sobre el cinematógrafo*, Buenos Aires, Simurg, 1997, p.50-55.

<sup>3</sup>*Notas sobre el cinematógrafo, op.cit.*, 1997, p.20.

Mais, en tant qu'industrie du divertissement, le cinéma est par définition limité par les contraintes du marché auquel il appartient et qui l'empêchent d'être pleinement un art :

El cine podrá absorber el drama pasional, la novela larga, una obra de pistoleros, porque hay un público que al asistir a sus representaciones, paga, además tales gastos. Pero en cuanto el cine quiere meterse a realizar arte, arte puro... lo hace... pero al día siguiente los accionistas de la empresa cinematográfica arman un lío tremendo.  
«Pequeña historia del Teatro del Pueblo»<sup>1</sup>

Si le théâtre peut apporter un renouveau, c'est parce que depuis la fin du siècle précédent, il est en plein questionnement. L'attrait d'Arlt pour la scène est une conséquence de ce changement produit par la modernité et que l'on désigne communément comme la crise de la *mimèsis*. Il convient de définir succinctement les contours et enjeux de cette crise qui certes dépasse notre question mais permet de situer le renouveau théâtral et notamment l'importance donnée à la scène et à la présence auratique du corps de l'acteur au détriment du texte.

A la suite du comble de l'illusionnisme et de l'imitation du vrai à travers le réalisme diderotien et les dramaturgies naturalistes, les esthétiques du vingtième siècle rejettent l'idée d'une relation mimétique au monde. Nietzsche, avec *La Naissance de la tragédie* en 1872, est le premier à mettre au rang des urgences artistiques modernes la contestation de la *mimèsis* et la reformulation radicale de l'esthétique théâtrale. La *mimèsis* est associée par Nietzsche à la dialectique socratique, adressée à l'intelligence et incompatible avec l'ivresse dionysiaque qui conduit au cœur du tragique. L'une des articulations essentielles de ce que sera la crise de la *mimèsis* est ainsi mise à jour : l'art (comme la vie) se doit d'être créateur et ne saurait se limiter à un plaisir d'imitation. Une telle radicalité dans le propos doit être mise en perspective : Nietzsche prend ici acte de la profonde déstabilisation du réel qui affecte la conscience européenne de l'époque. Le retour de Dionysos se fait sur les décombres d'un réalisme dépassé par les bouleversements du monde moderne ; si Nietzsche dénonce le caractère mensonger de la composition apollinienne vers laquelle tend la *mimèsis*, c'est peut-être parce qu'une telle composition fait problème dans un monde où l'intelligibilité fait elle-même défaut. La crise de la *mimèsis* ne peut se

---

<sup>1</sup>Omar Borré, *Arlt y la crítica*, op.cit., p.214.

comprendre sans cet arrière-fond idéologique qui met en avant l'effondrement du réel et la confusion des limites entre le moi et le monde.

La pluralité des formes que va prendre cette crise au théâtre correspond ainsi à la pluralité des questionnements visant à «rendre à la scène une fonction efficace dans le monde tel qu'il est devenu»<sup>1</sup>. C'est précisément le sentiment que le théâtre peut fournir une réponse aux défis lancés par le nouvel état du monde et les difficultés à le comprendre et à en rendre compte qui pousse Arlt vers la scène.

En Europe cette crise amène notamment à mettre l'accent non plus sur le drame mais sur la mise en scène. La toute-puissance du texte recule devant le développement de l'art scénique : c'est l'époque des metteurs en scène, de la réflexion sur le travail et le corps de l'acteur (Craig, Appia, Meyerhold, Stanislavski pour ne citer que les noms les plus connus). Se produit alors une mutation majeure de l'histoire du théâtre occidental qui décide une orientation profonde du vingtième siècle, et elle prend l'allure d'un renversement : du texto-centrisme, l'analyse et la pratique du théâtre s'orientent vers la prise en compte de la mise en scène, conçue comme lieu d'accomplissement puis de plus en plus comme le lieu autonome de création de l'œuvre théâtrale.

Le moment non reproductible et fugace de la mise en scène et la présence corporelle du comédien deviennent les traits définitoires du théâtre face au cinéma et à la parole imprimée. Se développe alors une conception scénique de la théâtralité, liée à l'essor de la mise en scène depuis la fin du dix-neuvième siècle. Elle recherche l'autonomie complète de la scène par rapport à la littérature, en exaltant le théâtral, l'extériorisation et les apparences face au sens, aux idées, à l'intériorité : la forme face au contenu, le littéral face au symbolique. On comprend dès lors ce qu'Arlt peut espérer de la scène, lui qui condamnait ses personnages à se laisser prendre par le mirage d'une intériorité fantomatique. Le théâtre donne l'impression -l'illusion, c'est sur ce doute que le théâtre arltien se déploie- que l'on peut saisir les choses, attraper les êtres, représenter et comprendre le réel.

Cette problématique, de la théâtralité comme acte scénique spécifiquement théâtral, au présent, rend compte, en négligeant le texte, du rapport moderne de distancation entre le

---

<sup>1</sup>Robert Abirached, *La crise du personnage dans le théâtre moderne*, Paris, Grasset, 1978, p.232.

réel et la scène, analogique et non plus mimétique, par lequel la scène prétend tout autant que le réel à l'être-là, opaque et fragmenté. Le texte n'est plus, dans cette perspective, qu'un producteur de signes parmi les autres ; la mise en scène est le théâtre et c'est sur elle que repose la théâtralité. Réaction à la concurrence du cinéma ou maturation purement interne du théâtre, les causes de cette évolution sont difficiles à déterminer et sans doute convergent-elles dans ce mouvement d'indépendance et d'autonomie de la scène. Et c'est précisément au moment de ce croisement que le théâtre arltien se produit.

Les expériences et recherches d'Antonin Artaud jouent un rôle majeur dans l'évolution que nous venons de décrire<sup>1</sup>. Les critiques se sont interrogés sur l'influence possible de ses idées sur Arlt. Quelles sont-elles? Artaud s'attaque à la notion de représentation en tant que production d'une fiction qui soit redevable au réel de sa validité. C'est vers un théâtre métaphysique, un théâtre du mythe que tend l'entreprise de révolution esthétique menée par Artaud. Pure poésie objective, création absolue, expérience extrême, le théâtre s'affirme non pas comme double de la vie mais comme la vie même, la «vraie vie». Dès lors, ses recherches ne mettent pas seulement en crise la *mimèsis*, elles tâchent de rompre radicalement avec toute l'histoire du théâtre occidental<sup>2</sup>.

Arlt avait-il connaissance des textes d'Artaud, avait-il lu l'article «Le théâtre alchimique» traduit par Jules Supervielle et publié dans *Sur* en 1932<sup>3</sup>? Rien ne l'assure et il serait erroné de considérer le théâtre arltien sous l'angle d'une rupture radicale avec la *mimèsis*, cet horizon utopique que l'expérience d'Artaud dessine. En effet, comme on le verra par la suite, la crise de la *mimèsis* -qui chez Artaud se traduit par une rupture avec le réel et l'affirmation d'une autarcie de la scène- alimente le théâtre arltien qui cependant ne tranche pas de façon aussi radicale qu'Artaud. Au contraire, comme chez Pirandello, cette crise s'installe au cœur de l'écriture dramatique qui s'en trouve profondément déstabilisée.

---

<sup>1</sup>«Comment se fait-il qu'au théâtre, au théâtre du moins tel que nous le connaissons en Europe, ou mieux, en Occident, tout ce qui est spécifiquement théâtral, c'est-à-dire toute ce qui n'obéit pas à l'expression par la parole, par les mots ou si l'on veut tout ce qui n'est pas contenu dans le dialogue soit laissé à l'arrière-plan [...] C'est la mise en scène qui est le théâtre beaucoup plus que la pièce écrite et parlée », Antonin Artaud, «La mise en scène et la métaphysique», conférence donnée par Artaud à la Sorbonne le 10 décembre 1931, publiée dans *Le théâtre et son double*, Paris, Gallimard, 1964, p.49-71.

<sup>2</sup>Artaud se tourne vers l'Orient et en particulier vers le théâtre balinaï, cf Antonin Artaud, «Sur le théâtre balinaï» (1931) et «Théâtre oriental et théâtre occidental» (1935), *op.cit.* p. 81-103 et 105-113.

<sup>3</sup>Voir notamment Walter Bruno Berg, «¿Roberto Arlt, un autor de la crueldad?», José Morales Saravia, Barbara Schuchard (ed.), *Roberto Arlt, una modernidad argentina*, Madrid, Francfort, Iberoamericana/Vervuet, 2001, p.139-154. Walter Burno Berg rappelle que l'article d'Artaud «Le théâtre alchimique» est traduit (par Jules Supervielle) pour *Sur* en 1932.

Cependant, ce que le théâtre arltien retient d'Artaud, comme un écho d'une proposition lointaine et peut-être inconnue, c'est l'aspiration, sans doute utopique à faire du théâtre le lieu d'une présence absolue, qui n'est ni reproduction, ni imitation<sup>1</sup>.

Comme moyen, le théâtre permet donc aux personnages d'Arlt de trouver ce qu'ils cherchent : la présence. Aussi résout-il heureusement la douloureuse aspiration de ces personnages à trouver, au-delà des fictions sociales et de l'argent qui régit toutes les relations sociales, une forme d'authenticité. Ainsi dans une des premières pièces d'Arlt, *Prueba de amor* (1932), Guinter, le personnage masculin de ce bref duo, brûle de l'argent pour prouver son amour à Frida, et dans l'espoir qu'elle se donne à lui. L'amour se prouve plus qu'il ne s'éprouve pour Guinter qui cependant paiera cher ce marchandage. A Frida qui, devant le bûcher improvisé dans une baignoire, lui dit qu'il n'avait rien à lui démontrer, il annonce tout victorieux que l'argent qu'il vient de réduire en cendres n'était que de la fausse monnaie. Frida le repousse alors, mettant fin à ce qu'elle désigne, triste et amère, comme une «comédie».

L'échec de Guinter tient au fait qu'il ne parvient pas à se défaire de la fiction sociale de l'argent. Et comme l'argent, la sexualité est une valeur d'échange. Nous le savions déjà grâce aux romans (Elsa se refuse à Erdosain dans *Los siete locos* ; Balder tente en vain de gagner les faveurs d'une jeune fille et se laisse prendre au piège de la famille bourgeoise dans *El amor brujo*), *Prueba de Amor* le confirme avec une efficacité spectaculaire avant que Pedro, le dramaturge de *El fabricante de fantasmas* qui tue sa femme car elle le rejette, n'enfoncé définitivement le clou. Arlt présente d'ailleurs *Prueba de amor* comme un «boceto irrepresentable ante personas honestas», soulignant la dimension critique de son théâtre qui, dès le début, alors qu'il n'est encore qu'une «esquisse», sait déjouer par la révélation de la scène les faux-semblants de la société.

Enfin la littérature elle-même montre ce caractère inauthentique et fantasmagorique des fictions sociales. La rhétorique du «cross a la mandíbula», tout comme le contrat de

---

<sup>1</sup>De cet horizon utopique d'une liquidation de la *mimésis*, Artaud laisse une formule célèbre en comparant le théâtre à l'alchimie dans un texte qu'Arlt aura pu lire. «Là où l'alchimie, par ses symboles, est comme le Double spirituel d'une opération qui n'a d'efficacité que sur le plan de la matière réelle, le théâtre aussi doit être considéré comme le Double non pas de la réalité quotidienne et directe dont il s'est peu à peu réduit à n'être que l'inerte copie, aussi vaine qu'édulcorée, mais d'une autre réalité dangereuse et typique, où les Principes, comme les dauphins, quand ils ont montré leur tête s'empressent de rentrer dans l'obscurité des eaux.», Antonin Artaud, «Le théâtre alchimique» (1932), *Le théâtre et son double*, Paris, Gallimard, 1964, p.73-74.



lecture des *aguafuertes* témoignent d'un même souhait d'éliminer la différence entre production et réception, de passer outre les intermédiaires. Sans doute ce désir se sait-il illusoire, il est en tout cas habité de contradictions que nous avons largement évoquées en commentant la relation d'Arlt à la tradition. Cela ne l'empêche pas de persister et d'envelopper les textes arltiens dans un voile mélancolique.

Il est donc tentant de voir dans le désir de théâtre une évasion de la littérature, ou plus exactement un désir de capter la littérature dans un moment d'absolue présence<sup>1</sup>. Puisque ce n'est qu'au théâtre, sur scène, dans l'acte de la représentation que l'auteur se confronte à ses personnages incarnés par des êtres réels, puisque c'est n'est qu'au théâtre qu'il peut être face à la réception de son œuvre, c'est là seulement que les «fantasmas del escritor» se transforment en «hombres de carne y hueso». Le théâtre réalise ce que les personnages d'Arlt recherchent en vain dans les romans : il crée un espace de présence. L'attitude d'Arlt à l'égard du théâtre exacerbe une tension inhérente à l'écriture dramatique entre l'écrit, travaillé par une dimension d'absence, et la scène, habitée par la présence de l'acteur.

---

<sup>1</sup>Florian Nelle, «Arlt y el gesto del teatro», José Morales Saravia, Barbara Schuchard (ed.), *Roberto Arlt, una modernidad argentina*, Madrid, Francfort, Iberoamericana/Vervuet, 2001, p.125-139.

## II Un théâtre de la subjectivité

Il est un thème qui traverse la plupart des pièces arltiennes, au-delà de leurs différences et des diverses influences que l'on a pu y détecter, et qui donne une forte unité à cette dramaturgie inventive qui se nourrit tout autant de l'expérience de l'auteur (*Trescientos millones* se souvient d'un fait divers, *África* est le fruit de son voyage au Maroc et des rêveries exotiques qu'il déclenche chez le voyageur) que de réminiscences littéraires fort disparates (de Rocambole, personnage de *Trescientos millones* en passant par Brecht auquel on pourrait voir une allusion dans l'évocation de Baal, titre d'une pièce de jeunesse du dramaturge allemand, dieu antique auquel les personnages de *La fiesta del hierro* rendent un culte païen à la gloire de la guerre ou encore la fête antique dans *El desierto entra en la ciudad* et le théâtre shakespearien, lorsque des personnages tout droit sortis d'un imaginaire médiéval, bossus, bons et méchants se lancent dans une ronde infernale et flagellent avec leurs refrains sarcastiques les personnages du drame de *La fiesta del hierro* ou *El fabricante de fantasmas*).

Ce thème est la réflexion sur le psychisme humain. On ne s'étonnera pas de retrouver une telle préoccupation dans le théâtre arltien, sa présence ne faisant que prolonger un questionnement sur le sujet déjà présent dans les romans. Ces derniers sont comme des laboratoires dans lesquels Arlt élabore des hypothèses, pratiquant une sorte d'«anthropologie spéculative»<sup>1</sup>. D'une certaine manière, Arlt trouve au théâtre le lieu où réaliser ses expériences, grandeur nature. La scène devient l'espace de projection du laboratoire des romans. C'est sur scène qu'il peut ouvrir les psychismes verrouillés de ses personnages, trouver une visualité nouvelle, faire que les images disent quelque chose, elles qui, on s'en souvient, se multipliaient autour du vide d'une subjectivité incapable de se saisir. C'est tout le paradoxe du théâtre intime arltien, que de se servir de l'extérieur, de l'espace scénique, pour signifier un intérieur, la psyché.

Arlt trouvera-t-il une solution aux impasses dans lesquelles il a laissé ses personnages romanesques, emmurés dans un ressassement muet? La scène, parce qu'elle permet de voir, deviendra-t-elle le lieu d'exposition et de compréhension de la psyché des personnages arltiens? Autrement dit, le théâtre, par la matérialisation scénique, la

---

<sup>1</sup>Juan José Saer, «El concepto de ficción», *El concepto de ficción*, Buenos Aires, Ariel, p.9-17.

concrétisation visuelle et auditive peut-il résoudre la tension visuelle irrésolue dans les romans? Est-ce dans la rencontre avec la scène, cet autre du texte, à la fois contenu dans ce dernier et en dehors de lui, qu'Arlt cherche à cerner ce noyau qui échappait dans la représentation des mouvements psychiques d'Erdozain? Le «désir-manque de théâtre»<sup>1</sup> qu'Arlt exprime procéderait de l'intuition que c'est sur scène que la tension vers la représentation, hantant les romans, se résoudrait. La scène viendrait alors soigner le mal mélancolique qui ronge le roman arltien. C'est à cette première hypothèse déjà évoquée que l'on soumettra l'analyse du théâtre arltien. Pour ce faire, on centrera l'analyse sur *Trescientos millones*, tout en s'intéressant à *Saverio el cruel* et, d'une façon marginale, à *El fabricante de fantasmas*. L'étude accorde une place importante à *Trescientos millones* car, pièce liminaire, elle est en profonde corrélation avec l'entrée d'Arlt au théâtre, dont elle redéploie les enjeux imaginaires.

## 1. La scène, espace onirique

Tant que la scène se donne pour un autre lieu que celui qu'elle est réellement, que l'acteur se donne pour un autre, il se créera une perspective de l'imaginaire. Et le théâtre ne semble pas pouvoir jamais échapper réellement à ces conditions qui sont sans doute constitutives<sup>2</sup>.

Ancré dans l'imaginaire de l'auteur, poussé par une pulsion scopique que ce dernier décrit comme irrépissable, le théâtre arltien peut se lire comme une exploration des méandres de la psyché. A l'instar du théâtre de Strindberg qui fonde son Théâtre intime en 1907 puis des pièces expressionnistes, il porte sur la scène l'intérieur des âmes.

*Trescientos millones*, la pièce la plus intime d'Arlt, représentée presque immédiatement après avoir été écrite, raconte la dernière nuit d'une jeune employée, qui avant de se suicider, rêve de grandeurs impossibles. Arlt donne vie aux fantasmes d'une jeune émigrée espagnole, Sofia, nourrie de la lecture de feuilletons et de magazines illustrés. Rocambole, son héros favori vient lui annoncer qu'elle vient de gagner trois cent millions de pesos ; elle part en croisière sur un fabuleux transatlantique, se fait courtiser par un beau jeune

<sup>1</sup>Geneviève Jolly et Muriel Plana, «Théâtralité», Jean-Pierre Sarrazac (dir.), *Poétique du drame moderne et contemporain. Lexique d'une recherche, Etudes théâtrales*, n° 22, Louvain-la-Neuve, 2001, p. 132-134.

<sup>2</sup>Octave Manonni, «L'illusion comique ou le théâtre du point de vue de l'imaginaire», *Clefs pour l'imaginaire ou l'Autre scène*, Paris, Seuil, 1969, p.161-183.

homme avec lequel elle a une fille mais, à la fin de l'acte, cette dernière est enlevée par des brigands. Dans le second acte, avec l'aide de Rocambole, elle retrouve sa fille, Cendrillon, réduite à une vie misérable dans la forge de Vulcain. Dans le troisième et dernier acte, devenue une jeune femme, Cendrillon annonce à sa mère qu'elle est amoureuse et lui reproche, elle qui ne sait pas rêver, de ne pas comprendre les sentiments qu'elle éprouve.

Cloîtrée dans sa pièce jusqu'à la fin, jouant le rôle prescrit par ses scénarios oniriques sur des scènes imaginaires, Sofia finit par se tuer d'un coup de revolver dans la tempe, sous les yeux des personnages qui peuplent ses rêves tandis que dehors, le fils de sa patronne, seul personnage réel, avec Sofia, de la pièce vient la déranger pour la dernière fois. L'irruption du fils de la patronne, qui semble chercher les faveurs de Sofia, met fin à cette mise en actes de l'introspection de la jeune femme. La mort frappe et clôt une pièce à l'atmosphère tendue, où triomphe la mort qui depuis le début planait sur la pièce, venant même, au début du premier, sous les traits d'une vieille maquerelle concupiscente, reluquer les charmes de Sofia.

On remarquera avant toute chose la profonde continuité thématique de cette pièce avec les romans. Réapparaissent le personnel et l'imaginaire du feuilleton ou encore la thématique de la rêverie. Cette dernière alimente dans la pièce une tension entre d'une part un certain réalisme, (thème de la misère sociale, détails réalistes des décors concernant la partie de la scène représentant le monde réel, à savoir la pièce de la servante) et d'autre part l'affichage des conventions du théâtre. La réflexion métathéâtrale, constante tout au long de *Trescientos millones* mais aussi des autres pièces (effet de théâtre dans le théâtre, réflexions des personnages sur leur statut, organisation de fête, construction 'en direct' du décor comme dans *La fiesta del hierro*) se tisse sur une dramaturgie par moment très réaliste (personnel emprunté à la réalité socio-politique contemporaine, références à l'actualité comme lorsque Saverio évoque Mussolini et le commerce des armes des Etats-Unis)<sup>1</sup>. On retrouve là une tension déjà présente dans les romans, où certains mouvements réflexifs (sur la représentation, le récit) se greffent sur un récit aux apparences réalistes, et qui aime à se présenter comme naïf, voire anti-

---

<sup>1</sup>Cette hybridité est caractéristique du théâtre de Pirandello dont on rapproche, à raison, le théâtre arlienne. Au-delà de Pirandello, c'est d'une tradition théâtrale du sud de l'Italie que les pièces se rapprochent parfois. L'atmosphère d'une pièce comme *La grande magie* d'Eduardo de Filippo (entrée en 2009 au répertoire de la Comédie Française) alliant à une lecture de la société napolitaine des années trente une méditation virtuose sur l'illusion comique, n'est pas sans rappeler celle des pièces arliennes.

intellectualiste ou en tout cas très peu soucieux de son fonctionnement. Le jeu d'Arlt avec la tradition littéraire se traduit dans une textualité très complexe. Mais refermons cette parenthèse pour revenir au théâtre.

Ce qui fait la particularité de *Trescientos millones*, c'est qu'Arlt se mesure à un défi. L'intime au théâtre est un paradoxe pour la représentation : comment donner à voir l'intérieur sur la scène, quel espace laissera pénétrer le regard sur le plateau, dans la maison, à l'intérieur des pensées, voire de l'inconscient d'un sujet? La grande trouvaille d'Arlt consiste à confronter la jeune femme à ses «fantasmas», fantômes (ils sont, précisent les didascalies, des «personajes de humo») qui sont le support de ses fantasmes (amour et argent). Les personnages se plient aux fantaisies de leur créatrice, représentant ses rêves (partir en voyage sur un paquebot, connaître l'amour, être l'héroïne d'un feuilleton, devenir mère), lui donnant la réplique en se conformant au scénario écrit par son seul désir.

Riche en rebondissements et autres coups de théâtre, élaborée à partir de matériaux disparates (imaginaire du feuilleton, du cinéma hollywoodien) servie par des personnages empruntés à toutes sortes de registres et de genres (personnel de *comedia* comme le laquais, le galant et les dames de compagnie, personnages de conte comme Cendrillon, figures mythologiques comme Vulcain) et qui apportent dans la pièce les rôles qui sont attachés à leur personnage, *Trescientos millones* n'obéit évidemment pas au principe aristotélicien de composition de la fable.

Succession ordonnée d'un commencement, d'un milieu et d'une fin, la fable est un modèle de complétude, à même de construire la diversité des événements représentés en totalité intelligible<sup>1</sup>. Or dans *Trescientos millones*, les actions se suivent sans rapport logique apparent, les tableaux se succèdent transportant le spectateur dans des espaces et à des époques diverses, fantaisistes pour la plupart. Entre le début et la fin de la pièce, il est censé s'être écoulé des années puisque Sofia voit grandir sa fille. L'enchaînement des

---

<sup>1</sup>Dans *La Poétique*, Aristote compare le *muthos* conçu comme le principe de l'âme et de la tragédie à un «être vivant» dont «la beauté réside dans l'étendue et l'ordonnance». Cette image biologique donne lieu à une analyse pragmatique de l'étendue de la pièce. La pièce est comprise comme totalité ordonnée, que vient garantir une règle d'enchaînement logique. A la simple succession chronologique des chroniques, Aristote oppose les histoires tragiques qui doivent «être centrées sur une action une, qui forme un tout et va jusqu'à son terme, avec un commencement, un milieu et une fin, pour que, semblables, à un être vivant un et qui forme un tout, elles produisent le plaisir qui leur est propre». Cf. «Mort du bel animal», Jean-Pierre Sarrazac (dir.), *Poétique du drame moderne et contemporain*, op.cit., p.21-23

actions n'obéit donc pas à un principe de progression raisonnée, la pièce avance au contraire dans le tourbillon des impromptus : l'arrivée tonitruante de Rocambole au début de la pièce, en maître de cérémonie, l'enlèvement, rebondissement rocambolesque s'il en est, de la fille de Sofia, l'improbable aventure dans la forge de Vulcain puis la conversation entre une Sofia âgée et sa fille, jeune femme pleine de désir, voilée par l'approche de la mort qui ne tarde pas à s'annoncer dans le visage diabolique, concupiscent du fils de la patronne, venu clamer son dû.

Aussi son principe d'organisation est-il d'une autre nature : c'est la logique de récupération, d'association et de déplacement du rêve qui préside au devenir de Sofia. En ce sens, la première pièce arltienne s'inscrit en plein dans le mouvement général de la crise moderne du drame qui est avant tout crise de la fable (*mutbos*)<sup>1</sup>. *Animal chimérique, Trescientos millones*, est un véritable drame moderne qui doit moins à une composition qu'à une hybridation des formes. Cette dernière vient, en dernier ressort, chercher son principe de fonctionnement dans une logique onirique. Arlt, imaginant ce que cette jeune servante avait pu penser avant son geste fatal, s'abandonne aux libres associations du rêve, ultime refuge de la future défunte, multiplication magique de la présence d'une femme qui pour Arlt est un cadavre absent sur les lieux du crime.

Ce choix d'une logique onirique qui fait de la scène le lieu des jeux de l'imaginaire, se traduit dans le soin apporté par Arlt à la description de la scène et le choix de la forme du tableau. La pièce présente en effet un double découpage, en actes et en tableaux. Ces derniers sont longuement décrits dans des didascalies où Arlt mélange éléments réalistes (intérieur misérable de la servante) et éléments symboliques (une grande importance est donnée à la lumière qui rythme le ballet des entrées et sorties des «fantasmas» ; les notations de couleurs sont elles aussi nombreuses, participant à l'atmosphère onirique). Le soin apporté aux décors suppose que le drame s'impose au spectateur avec une présence visuelle et silencieuse (méconnue de l'abstraite dramaturgie classique, exclusivement fondée sur la parole).

---

<sup>1</sup>Le drame moderne naît sur les cendres de la crise du drame classique, c'est-à-dire de la forme dramatique aristotélo-hégélienne centré sur un conflit interpersonnel se résolvant à travers une catastrophe. Sur les aspects et enjeux de cette crise et la poétique du drame moderne Cf. Peter Szondi, *Théorie du drame moderne 1880-1950*, Paris, L'Âge d'homme, 1983.

Surtout, la scène de *Trescientos millones* est coupée en deux, entre un espace de la réalité, la misérable chambre de Sofia et un espace du rêve, tour à tour transformé en paquebot, en forge mythologique et en palais, division qui bien évidemment rejoue la distance entre la scène et la salle. Les personnages représentent les rêves de la jeune femme, devant elle, sur la partie onirique de la scène. Le prologue de la pièce se tient dans une «zone astrale», espace psychique aux accents oniriques, et sorte de coulisse de la représentation, où les personnages sont réunis en «conciliabule» avant d'aller représenter devant leurs «maîtres» respectifs les chimères nées de la folle imagination de ces derniers :

*Zona astral donde la imaginación de los hombres fabrica con líneas de fuerzas los fantasmas que los acosan o recrean en sus sueños. Marco de caverna, más allá del cual se distingue una llanura de cobre bloqueada por montañas. Cambiantes luces violetas le prestan al panorama la sequedad del desierto y la magia irreal de los escenarios de fantasmagoría.*

*Conciliábulo de fantasmas pueriles e ingenuos.*  
*Trescientos millones, Prologue (241)*

L'atmosphère iréelle de ce prologue se prolonge tout au long de la pièce, au rythme des variations de la lumière, notées avec soin dans les didascalies et qui rappellent constamment au spectateur qu'il assiste à la représentation d'un rêve : rêve éveillé pour Sofia, représentation théâtrale pour les personnages convoqués par les désirs de la servante. Tout comme les sonneries de service qui rappellent Sofia à ses occupations domestiques, elles accompagnent les sorties des personnages, accentuant la division scénique entre l'espace onirique et l'espace réel. Ainsi la transition entre la fin du premier et le second tableau du premier acte s'opère par la manifestation de l'espace de la réalité (la sonnerie de service) et par la transformation progressive de ce dernier en espace du rêve, décrit comme un tableau aux couleurs irréelles :

*Suena el timbre de servicio y la Sirvienta sale. Rocambole se escurre por la puerta, y la escena queda por un instante vacía.*

Cuadro segundo

Escena I

*Lentamente la luz decrece en el cuchitril hasta convertirse la progresiva oscuridad en tiniebla cimeriana. Se escuchan pasos, e insensiblemente una luz verdosa inunda la habitación, revelando ahora a la Sirvienta sentada en la orilla de su camastro. Pero el cuchitril ha crecido, prolongándose su muro en el puente de un transatlántico, con amarilla chimenea oblicua y las plumas de los guinches abiertas en abanico. Claridad anarajanda rueda sobre la nave y la perspectiva plateada y verdegay del océano quimérico.*

*Trescientos millones, Acte I, Tableau II, Scène I (255)*

Le choix d'une esthétique du tableau, la fragmentation de l'action sont des aspects décisifs de la dramaturgie arltienne et qu'il convient de replacer dans leur contexte pour en mesurer la portée. Ils révèlent un changement profond de la conception du drame, que les théoriciens du théâtre n'hésitent pas à qualifier de révolution théâtrale. Il importe de nous arrêter sur les caractéristiques de ce changement majeur car ils éclairent d'un jour nouveau les choix arltiens, en les inscrivant dans ce nouveau modèle imaginaire, dominé par une optique inédite, que depuis le début de ce travail sur l'œuvre arltienne nous analysons.

La crise du drame moderne est liée aux mutations qui affectent l'iconosphère<sup>1</sup>. Autrement dit la crise du drame moderne est autant la crise d'un modèle d'appréhension du réel que celles des rapports intersubjectifs et de leur expression poétique. Elle est le fruit d'une mutation épistémologique fondamentale que l'on a déjà évoquée à propos des romans mais qui affecte le théâtre d'une façon particulière. Le théâtre classique se présente clairement comme un boîte optique qui a longtemps servi à justifier l'existence d'une «optique de la scène»<sup>2</sup>, considérée comme un cadre strict, structurée depuis la Renaissance par les exigences de la perspective, et chargée d'un poids socio-politique non négligeable<sup>3</sup>. La vision s'y avère hiérarchisée et vectorisée, sans autoriser aucune échappée en dehors du tracé défini par la loi optique. Le drame est dans ce que nous voyons, c'est-à-dire dans ce qui nous est donné à voir, ordonné et comme mis à plat par le quadrillage imaginaire de la «chambre claire» utilisée par les peintres.

Devenu, avec le quatrième mur installé face à la scène, ersatz de chambre obscure, le théâtre peut ainsi se croire apte à recueillir une réalité plus ou moins brute, que le public n'aura plus qu'à surprendre comme au travers d'un 'judas' fictif. D'une optique régie par les lois de l'œil (c'est-à-dire par la manière dont notre œil déforme la réalité et par celle dont notre entendement analyse et comprend cette déformation), on passe ainsi à une

---

<sup>1</sup>La crise du drame qui prend naissance dans le dernier tiers du dix-neuvième siècle ne se limite pas aux changements intervenant dans le fonctionnement du dialogue ou dans la définition des personnages. Le décalage, analysé par Szondi, entre la forme dramatique fondée sur l'échange dialectique comme traduction linguistique des rapports interhumains, et les nouveaux contenus qui débordent cette forme et la rendent inadéquate, ne rend pas compte de ce qui se joue en dehors de la logosphère, dans le champ de l'iconosphère. Cf. Szondi, *Théorie du drame moderne 1880-1950*, op.cit.

<sup>2</sup>«Optique», Jean-Pierre Sarrazac, *Poétique du drame moderne et contemporain*. op.cit., p.72-73

<sup>3</sup>Le cône ouvert depuis la salle jusqu'à la scène suppose un point de vue privilégié, seul capable d'embrasser l'ensemble du spectacle et de lui donner son sens, œil du Prince qui seul voit tout ce qu'il faut voir et sait tout ce qu'il faut savoir.



optique qui prétend n'être inféodée qu'au seul réel. C'est notamment cette optique nouvelle qui rend possible l'émergence du carrefour naturalo-symboliste dont le théâtre d'Arlt est un descendant.

La démocratisation des images nouvelles participe en profondeur de cette transformation de la scène et de ce qu'elle offre au regard du public. L'arrêt sur image, formalisé une première fois à travers le tableau dramatique, prend tout son sens avec la photographie et la pose qu'elle nécessite. Pour saisir la réalité, il ne faut plus la structurer dans le mouvement d'une durée, il faut la cadrer et l'immobiliser sous l'œil d'un objectif. Rappelons-nous qu'Arlt, journaliste de *Crítica*, allait sur les lieux du drame accompagné d'un photographe et que la prise de vue était déjà un modèle pour l'écriture des *aguafuertes*.

Dans le théâtre arltien, la prégnance de ce modèle imaginaire se traduit à travers deux formes théâtrales qu'on a coutume d'opposer et qui se retrouvent dans la dramaturgie arltienne : le naturalisme (la représentation de la misère sociale, l'attention portée aux détails du décor de la partie 'réelle' de la scène de *Trescientos millones*) qui fait de la photographie le modèle de la représentation et le drame symbolique. Libérée de la nécessité d'une action, allégée du poids d'une temporalité vectorisée, la scène peut ne plus se penser en une succession d'actes qui s'articulent logiquement ; la voie est ouverte à une poétique du fragment. *Trescientos millones*, drame intime qui met en scène les rêves d'une morte est ainsi une sorte de drame à stations expressionniste dont les séquences sont autant d'instantanés possibles sur la vie. C'est de cette manière, par autant d'arrêts sur image, qu'Arlt s'interroge sur la vie intérieure de la servante.

Le plus important est que la dimension technique de la nouvelle optique que nous avons décrite va de pair avec sa dimension imaginaire et symbolique. Pour en mesurer la portée, retournons aux côtés de Sofia.

Sur l'espace onirique nouvellement surgi, Sofia s'éveille, sur le pont d'un paquebot et contemple le paysage qui s'offre à son regard. La didascalie précise que ce paysage ne nous est pas visible. Aucun décor ne figure le paysage rêvé par Sofia, c'est elle qui le décrit, au fil de sa discussion avec le capitaine du luxueux paquebot sur lequel elle rêve s'être embarquée après avoir 'gagné' la fabuleuse somme de trois cent millions de pesos :

La Sirvienta lentamente se desprende de su ensueño y avanza hacia la pasarela de la nave poniéndose una mano sobre los ojos a modo de visera para mirar el horizonte. La criada, encogida y triste, se ha transformado en una criatura voluptuosa y elástica que sonríe con delectación al paisaje que la rodea.

Con andar de gato solapado se cuela en la escena, tras la Sirvienta, el Capitán. Éste observa un instante a la criada y después sonríe con sonrisa fisona.

Capitán -Le gusta el paisaje, señorita ? (En la posición en que están colocados ambos el paisaje es invisible, pero ellos actúan como si estuviera allí ante sus ojos, revelándose de este modo la maravilla de la imaginación creadora y el poder soñador de la Sirvienta.)

Sirvienta -¡Qué curiosas esas calles que suben y bajan entre montañitas!

Capitán -Se llaman cerros. Ése, a su izquierda, es el de San Andrés ; el otro, por donde baja la fila de burros, el de San Antonio...

Sirvienta -¿Y aquella cúpula de oro?...

Capitán -De la catedral. Esas callecitas eran antes el camino que llevaba al pueblo de los gitanos... Por aquí anduvo un cómplice de Rocambole antes de que a Rocambole le salvara un ángel...

Sirvienta -La duquesa de Chamery...

Capitán -Eso mismo.

Sirvienta -Ahora parece de fuego la montaña. ¡Qué rojal!

Capitán -Un efecto de sol

Sirvienta - ¿Y ese camino tan blanco ?

Capitán -No es camino, sino canal abandonado. Se ha llenado de Lirios de Agua.

Sirvienta -Vea si no parece de diamante esa cascada junto a los árboles rojos...

Capitán -Granados en flor. Es la estación.

Sirvienta- Yo sabía perfectamente que eran granados... Pero no se lo dije para dejarle a usted este gusto, Capitán.

Capitán -¡Qué curioso! [...]

Sirvienta -Este paisaje es idéntico a uno que vi en 'La Esfera'. Me acuerdo perfectamente.

Capitán -¡Ah!... La revista española... Sí, efectivamente, ahora recuerdo yo también que lo reprodujo. ¿Ve ? En aquel monte se dice que se reúnen los gitanos.

*Trescientos millones, Acte I, Tableau II, Scène II (256-258)*

En nommant les objets qu'elle désigne, le capitaine donne droit de cité au désir de la jeune femme qui envahit la scène. La forme du dialogue, une sorte de jeu de questions-réponses, distribue les rôles : à Sofia il revient de débrider son imagination poétique, le capitaine, quant à lui, est là pour la confirmer en l'inscrivant dans la réalité. Toutefois, et c'est tout l'intérêt du passage, cette réalité est elle-même un tissu d'images empruntées à la fiction : le paysage que Sofia rêve est un composé de souvenirs où se reconstituent les lieux de sa lecture favorite, (et véritable clef de l'imaginaire de l'œuvre arltienne), Rocambole et des illustrations de journaux populaires. Comme à d'autres moments de la pièce, la servante semble rompre l'illusion, en montrant qu'elle ne se laisse pas tromper par son propre jeu et donne l'occasion au capitaine de la corriger. Toutefois, à aucun moment, le principe même du passage, cette sorte d'hallucination partagée, n'est remis en cause.

La scène s'ouvre donc à un ailleurs qu'elle renonce à représenter par les moyens matériels dont elle dispose. Cet ailleurs est tout entier construit sur le mirage visuel de

Sofia, ratifié par le savoir du capitaine. La servante et le capitaine décrivent des objets absents. En effet, les nombreux déictiques qui émaillent le texte ne renvoient à aucune réalité présente sur scène, ils sont en quelque sorte suspendus dans le vide. Aussi cette description à deux voix accentue-t-elle l'illusion en quoi consiste la description littéraire : doubler par le langage ce qui existe en dehors de lui. Ce passage illustre donc parfaitement le caractère onirique de la pièce en poussant sa logique jusqu'au bout : en transformant la scène en support de réminiscences disparates, illustrations populaires et lectures de feuilleton, il crée, au-delà du décor figurant sur scène l'espace onirique, un nouvel horizon pour l'imaginaire, un nouveau lieu d'investissement fantasmatique.

La rupture du fragile équilibre entre les deux espaces de la pièce advient à la fin de la pièce, lorsque le fils de la patronne, vient réclamer les faveurs de sa servante, collant son visage rougi à la fenêtre de la misérable pièce :

*En ese mismo instante, en el cristal del ventanuco del cuarto de la Sirvienta se hace visible la carátula grotesca del Hijo de la patrona. Desmelenado y ebrio, grita :*

Hijo –Abrí, Sofía... Abrí, no seas testaruda, Sofía...

*Los personajes de humo permanecen inmóviles. La Sirvienta mira con un gesto de extrañeza dolorosa al fantoche humano que le pide placer en el instante en que ella bendice en su ensueño la felicidad de una hija que no existe, y a medida que la luz disminuye en escena se hace más nítido en el rojo cristal del ventanillo el mascarón del ebrio ateneado por la reja.*

Hijo –Abrí... Abrí, no te hagás la estrecha...  
*Trescientos millones, Acte III, scène IV (286)*

Tandis que la scène du rêve s'éteint progressivement et que les personnages oniriques se figent, la réalité, sous les traits grossis, «grotesques» du fils de la patronne, reprend le dessus et rattrape la Servante qui l'instant d'après accomplit son geste fatal et déclencheur de la méditation d'Arlt. C'est par le truchement de ce jeu purement visuel qu'Arlt met fin à ce «jeu de rêve»<sup>1</sup>. A l'instar de la pièce de Strindberg, *Le Songe*, fondatrice du genre, la pièce d'Arlt mêle le merveilleux, l'onirique, le symbolique avec une dramaturgie quotidienniste, laquelle, à la toute fin de la pièce nous présente l'exploitation d'une misérable servante, proposant une lecture idéologique de la pièce fondée sur une lutte des classes sournoise, conforme aux exigences du *Teatro del Pueblo*.

---

<sup>1</sup>«C'est au *Songe –Ett Drömsell* : littéralement «jeu de rêve» qu'on peut faire remonter cette forme théâtrale. Cependant dans son «Mémento», sur la pièce, le dramaturge attribue également cette appellation à une œuvre antérieure, *Le Chemin de Damas I et II* (il y en aura trois) de 1898.», «Jeu de rêve», Jean-Pierre Sarrazac (dir.), *Poétique du drame moderne et contemporain, op.cit.*, p.53-54.

Mais ce dernier message, glissé à la fin de la pièce, ne saurait refermer la pièce sur une stricte lecture idéologique. L'irruption du fils remplit une fonction dramatique essentielle, il provoque la catastrophe finale qui précipite le geste désespéré de Sofia. Il est, d'une certaine manière, un instrument du destin. *Trescientos millones* prend, en effet, avec ce dernier rebondissement, des accents tragiques<sup>1</sup>.

Ce qui brise ici Sofia, c'est la puissance irréfragable du temps qu'elle a été contrainte de subir et de combattre. C'est, au troisième et dernier acte, devant sa petite Cendrillon devenue femme et exprimant son désir d'être aimée, que Sofia a mesuré le temps parcouru. L'ombre de la mort, venue la hanter au tout début de la pièce sous les traits d'un personnage inquiétant, mi-allégorique, mi-folklorique de vieille entremetteuse dénudant le corps de la servante pour tâter la marchandise, peut à présent revenir et sceller le destin de Sofia. Le retour de La Mort (elle apparaît ainsi nommée) marque la fin d'une illusion, celle d'une vie libérée des entraves de toutes sortes. Pour comprendre le sens de ce retour, attardons-nous sur la première apparition de ce personnage inquiétant, à la fois familier et étrange, au début de la pièce :

*De junto a la puerta se desprende, cojeando con escrípulos de alcabueta, la Muerte. Se cubre la cabeza con un pañolón que torna más rígido y duro su rostro de líneas de yeso, con ojos desnivelados a lo largo de la nariz aguileña. Uñas de lata y orejas de betún.*

Muerte -Me llamabas, ¿queridita ?

Sirvienta (*frente al espejo, tocándose el rostro sin volver la cabeza*) -A quien llamo es a la vida.

Muerte (*detenida en medio del cuarto*) -Te recomendaron que comieras jamón del diablo y te abrigaras, y en cambio, como una mujer lujuriosa te miras los dientes en el espejo. Además, eres descortés : ¿no me ofreces asiento?

*La Sirvienta avanza hasta el taburete y luego permanece sentada en la orilla de él con las manos apoyadas en el mentón y los codos en las rodillas. Mira frente a sí. La Muerte, detenida, la observa.*

La Muerte (*acercándose cojeando*) -¿Sabes que eres linda, chica? (*La Sirvienta, al oír los pasos sordos de la Muerte se pone violentamente de pie, con el rostro rígido, la mirada clavada en el horizonte.*) Eres linda... A ver... sonreí. (*La Sirvienta hace muecas, hipnotizada.*) Cierto que eres linda... ¿Sabes que quisiera verte desnuda?... A ver... (*Hace sentar a la Sirvienta en el banquillo y le abre la frazada de modo que los senos quedan al descubierto. La Muerte retrocede con movimientos de dromedario y estudia a la muchacha como un pintor a su modelo. Luego le señala el seno izquierdo alargando el brazo.*) [...] Y eres linda. (*Menea la cabeza pensativamente.*) Si no trabajaras de sirvienta podrías vivir un tiempo. (*Confidencialmente*) ¿Por qué no te bucas un viejo rico? Los viejos son lujuriosos y cegatos. [...] (*Se escuchan tres golpes en las tablas de la*

<sup>1</sup>Entendons-nous sur le sens de ce genre dramatique qu'Arlt ne revendique pas et qui a disparu depuis plus d'un siècle au moment où il écrit. Au-delà de la rhétorique et de la symbolique attachée à la tragédie, toutes règles et conventions mises à part, il demeure en effet possible de définir la portée tragique d'une œuvre par la nature du conflit qu'elle met en scène. Une tragédie se noue dès lors que s'affrontent, d'une part, des forces ou des puissances mues par une exigence extrême, transcendantes par rapport à la vie des hommes et des sociétés, mais sans se fonder obligatoirement sur une référence religieuse ou au sacré ; et d'autre part, un homme animé par une volonté inébranlable, incapable de transiger et voué de ce fait à une défaite sans recours.

*puerta. La Muerte se escurre por un muro de papel, y la Sirvienta, escalofriada, cierra sobre su pecho la frazada. Golpean tres veces y se abre la puerta.)*  
*Trescientos millones*, Acte I, Tableau I, Scène II (250-251)

La Mort présente les attributs classiques de l'allégorie dont elle porte le nom. Elle est une vieille dame, la faucheuse qui vient rappeler à une jeune femme la dure réalité de la fuite du temps, pointant la vanité de Sofia occupée à contempler un corps éphémère tout en l'incitant par ailleurs, à profiter de ses charmes. L'injonction de La Mort est ambivalente puisqu'elle se pose d'abord en moraliste, condamnant la vanité de la chair puis encourage Sofia à en user tant qu'il est temps. Comparée au peintre observant son modèle, La Mort fige le corps de Sofia dans son regard prédateur, le frisson qui parcourt la jeune Servante annonce dramatiquement son destin.

Aussi la présence de La Mort dès le premier acte, puis ses réapparitions, placent-elles la totalité de la pièce entre parenthèses, dans l'espace onirique volé à la course du temps. La matérialité du corps de Sofia, souligné par le regard expert et les commentaires appuyés de l'entremetteuse, contraste avec le statut des autres personnages, ombres incertaines de la caverne intime de Sofia, et rappelle que, malgré tous ses efforts pour y échapper, Sofia est soumise à une double loi, celle du temps et celle du désir. La Mort est la grande ordonnatrice de la vaste comédie «burlería» dirait Arlt- à laquelle Sofia tente de se soustraire. La Mort la laisse jouer sa partie mais se tient, en coulisses, prête à baisser le rideau.

La présence de ce personnage, dont les apparitions rythment la pièce, y introduit une temporalité singulière, comme souterraine, en-deçà du tourbillon des aventures rêvées par Sofia. C'est une des conséquences de la mutation optique analysée plus haut : elle permet la construction d'un théâtre de la mort (puisque c'est bien de cela qu'il s'agit, comme nous le rappelle Arlt dans son texte introductif à *Trescientos millones*) où la scène ne représente plus qu'un instant éternel, comme une prise photographique d'autant plus fantasmée par Arlt qu'elle n'a pas eu lieu (rappelons-nous en effet que ni lui ni le photographe de *Crítica* n'ont pu voir le cadavre de la défunte et que, cette absence, présentée par l'auteur comme une véritable obsession qui le pousse vers la scène). Cet instant éternel est celui de la veillée funèbre d'un cadavre en suspens, d'une servante transformée en un véritable fantôme, habité par d'autres fantômes. Le parallèle que nous établissons avec la

photographie n'est pas anecdotique. Dépourvu de cette pièce majeure du travail de chroniqueur de faits divers, Arlt trouve un puissant substitut dans la scène qui se nourrit de la puissance visuelle de la photographie, art de mise en scène des fantômes :

C'est ici que prend toute son importance ce que Barthes appelait le «noème» de la photographie : comme image mortifère (qui arrête et retient la vie, l'authentifiant par un ambigu « ça a été »), ce croisement de l'optique ancienne et de la chimie moderne ne donne à voir que des cadavres en suspens ou des fantômes<sup>1</sup>.

Dans l'espace du rêve, dans l'instant suspendu, subtilisé à la fuite du temps Sofia a pu déployer, sous les masques de ses multiples personnages, toutes les facettes de son désir. Cet instant, à la fois éternellement recommencé et à jamais inachevé dans le théâtre symboliste, se termine dans *Trescientos millones* avec l'arrivée du fils de la patronne qui rompt la temporalité onirique. Le drame aux accents symbolistes, est rattrapé par la réalité. L'irruption du fils de la patronne met fin à l'illusion de Sofia en laissant jaillir dans toute sa brutalité le désir de l'Autre et le retour de l'ordre social qui se rappelle au bon souvenir de la servante.

C'est donc à travers la forme d'un «jeu de rêve» aux accents tragiques qu'Arlt porte sur scène sa méditation mélancolique sur les désirs d'une morte, rattrapée par la résistance du réel et la fuite inexorable du temps. Il fallait cette forme transformant la scène en espace ouvert aux dialogues de l'imaginaire pour percer à jour ce mystère. Grâce au «jeu de rêve» strindbergien, c'est-à-dire avec les moyens d'un réalisme onirique qui procède au rebours de l'analyse discursive et au mépris des fausses clartés de la psychologie, la dramaturgie arltienne de la subjectivité trouve une assise.

En s'engageant dans cette voie, *Trescientos millones* se constitue en un monodrame polyphonique dans lequel la subjectivité de Sofia apparaît comme une instance ouverte et dynamique. Entendons que la pièce donne accès à la vision de sa protagoniste, Sofia, voire à celle d'Arlt pour qui cette pièce semble si intime. En effet, dans le mystère qui le taraude et à la poursuite duquel il construit cette pièce onirique, c'est sans doute les reflets de son propre psychisme qu'il traque, tout à la fois angoissé et émerveillé. Aussi, ce que Strindberg écrit à propos du *Songe* décrit parfaitement le fonctionnement de *Trescientos millones*, la pièce la plus onirique d'Arlt :

---

<sup>1</sup>«Optique», Jean-Pierre Sarrazac, *Poétique du drame moderne et contemporain*, op.cit., p.72-73.

Dans ce drame onirique, l'auteur a cherché à imiter la forme incohérente, en apparence logique, du rêve. Tout peut arriver, tout est possible et vraisemblable [...] Les personnages se doublent, se dédoublent, s'évaporent et se condensent. Mais une conscience les domine tous, c'est celle du rêveur<sup>1</sup>.

Pour terminer, nous voudrions faire remarquer le choix singulier que fait Arlt en ouvrant sa première pièce sur un espace onirique. Il serait tentant d'y voir une forme d'invitation dans un théâtre particulièrement marqué par l'imaginaire, et ce depuis son origine, dans le geste poétique qui tourne Arlt vers le théâtre. Cette «zone astrale» du prologue de *Trescientos millones* où des personnages discutent à propos de leur statut de personnage est en soi une méditation sur les enjeux imaginaires du théâtre. Nous développerons la question sous peu mais il convient, pour mesurer l'importance de ce geste d'ouverture, de nous attarder dans cette «zone astrale», espace liminaire de l'ensemble de son théâtre. Les personnages racontent, avec une férocité cynique, comment ils doivent se plier aux exigences de leurs rêveurs respectifs :

Demonio (*al Galán*) -¿Y usted continúa con esa chica?

Reina Bizantina -¿Y qué se hizo de la jorobadita?

Galán -Horrible y mala. Además de ser fea, es perversa. Tiene los dedos callosos y una verruga en la nariz. A pesar de su facha, estoy obligado a fingirme desesperadamente enamorado, al punto que no queda conforme si no me arrodillo ante ella. Fíjense que vive en un cuarto infecto. Al presentarme debo decirle reglamentariamente así (*declama*) «Amor mío, ¿cuándo permitirás que mis labios cubran tus labios de besos?»

Hombre cúbico -¡Oh!... ¡Oh!...

*Trescientos millones*, Prologue (244)

Ce que dévoilent les «personajes de humo», c'est le principe ludique (le «on dirait que» des enfants) qui gouverne leur fonction. Si les acteurs ne peuvent pas se proposer de créer une illusion, au sens propre de ce mot, ils agissent (jouent) à l'intérieur de leurs conventions comme si l'essentiel était bien, par les déguisements, les masques, les truquages, de produire cette illusion.

Avec ce prologue, Arlt démonte le fonctionnement de l'illusion comique. Si en tant que spectateurs, nous ne sommes pas victimes d'une illusion devant le théâtre ou devant les masques, il semble que nous ayons cependant besoin de quelqu'un qui lui, pour notre satisfaction à nous, soit en proie à cette illusion. Les jeux du «Galán» et des autres personnages dont nous sommes les complices amusés doivent tromper un rêveur. Aussi

---

<sup>1</sup>*Idem.*

tout semble machiné pour produire l'illusion mais chez quelqu'un d'autre, comme si nous étions de mêche avec les acteurs. Or c'est ce que démontre ainsi la pièce, c'est le ressort imaginaire du théâtre en général, de toute pièce. Selon Octave Mannoni, le spectateur ne s'illusionne pas, il sait que ce n'est pas 'pour de vrai' cependant :

Quelque chose en nous, quelque chose comme l'enfant que nous avons été, et qui doit bien subsister sous quelque forme, à une certaine place dans le Moi, du côté peut-être de ce que Freud, après Frechner, d'ailleurs, appelle justement (et pourquoi cette métaphore ?) la scène du rêve, ce serait cette partie comme en retrait de nous-même qui serait le lieu de l'illusion dont d'ailleurs nous ne savons pas encore tout à fait ce que c'est. C'est cette partie de nous-même qui serait représentée<sup>1</sup>.

En ouvrant sa pièce, et l'ensemble de son œuvre dramatique, sur un espace onirique, projection d'une sorte de «scène de rêve», en faisant débattre ses personnages sur le jeu de l'acteur, Arlt place son théâtre sous le signe de l'imaginaire et engage une réflexion sur l'illusion. En faisant entrer le spectateur dans son théâtre par un espace onirique, en posant d'emblée le caractère paradoxal de la présence en scène du personnage, Arlt lui donne les clefs de l'adhésion au spectacle car «au théâtre, il faut que ce ne soit pas vrai, que nous sachions que ce n'est pas vrai, afin que les images de l'inconscient soient vraiment libres»<sup>2</sup>.

Le théâtre, dès lors, permettrait cette introspection dont le personnage romanesque aspirait dans sa quête de l'intériorité. Voici donc le bouleversement majeur introduit par le passage au théâtre : c'est à travers le regard du spectateur, par le biais de son investissement fantasmatique dans le jeu dramatique, que cette introspection peut s'élaborer. L'organisation scénique entre un espace du rêve et un espace réel ainsi que le statut des personnages oniriques de *Trescientos millones* favorisent cet investissement. On retrouve ici tout l'enjeu de la révolution optique dans laquelle s'inscrit le théâtre arltien :

Le trou de serrure creusé fictivement dans l'écran du quatrième mur sert autant, sinon plus, à la projection sur scène des fantasmes des spectateurs qu'à la saisie par ces derniers de ceux propres à l'auteur : pour le dire autrement, devenu définitivement *camera obscura* avec l'extinction définitive des lumières de la salle, le lieu du drame peut à présent accueillir l'*Autre scène*, jusqu'ici impossible à saisir par les seules lois du visible. Ce qui s'inscrit dans cette chambre noire du théâtre moderne, c'est l'image réduite de l'imaginaire du public, admis à s'impliquer mentalement dans le processus de

---

<sup>1</sup>Octave Mannoni, «L'illusion comique ou le théâtre du point de vue de l'imaginaire», *Clefs pour l'imaginaire ou l'Autre scène*, Paris, Seuil, 1969, p.161-183

<sup>2</sup>*Idem.*



théâtralisation du réel, à participer à l'élaboration des images que la scène à elle seule ne suffit plus à produire<sup>1</sup>.

Aussi, le choix du théâtre prend-il tout son sens : par la concrétisation visuelle de la scène et l'ouverture au regard d'un sujet (le spectateur de la salle), il se donne les moyens de contourner l'écueil sur lequel achoppait le roman arltien. Parce qu'elle est l'interaction d'un regard public et d'un regard intime, la scène ouvre la possibilité de figurer la tension psychique du sujet.

## 2. Le jeu de rôles

La scène onirique arltienne fait écho à une interrogation sur le moi en crise qui s'est généralisée au vingtième siècle au point d'appartenir à l'air du temps. Dans cette réflexion sur le moi, la place du personnage est essentielle. Vecteur de l'action, support de la fable, passeur de l'identification et garant de la *mimésis*, le personnage est en charge de fonctions multiples dans la relation entre le texte et la scène. Mais le théâtre de l'intime met en question la solidité du personnage classique, fondée sur le caractère, le type et le rôle.

C'est ce noyau de caractère qui est le plus visé dans les pièces arltiennes. Ainsi les jeux de masques de Sofia, ses allers et retours entre le rêve et la réalité mettent en lumière les contradictions d'une «âme» supposée unique. En dépit du fait divers rapporté par Arlt qui ancre la pièce dans certains repères sociaux accrédités par le décor et donne une identité (un nom) au personnage principal, Arlt ouvre son personnage principal au doute, à l'évidement, au jeu de l'illusion. Ce qu'Arlt décide de faire avec le matériau de la note policière est particulièrement intéressant : tandis qu'il avait en mains tous les éléments pour bâtir une pièce réaliste, d'intrigue, solidement charpentée sur une fable ordonnée, il opte pour un théâtre qui met en avant sa théâtralité, dans le libre jeu, affiché comme tel, des conventions de la scène.

Les personnages rêvés par Sofia sont des figures en mal d'incarnation, mises au chômage narratif, en quête d'auteur. Le prologue jette les bases de cette pièce aux accents

---

<sup>1</sup>«Optique», Jean-Pierre Sarrazac, *Poétique du drame moderne et contemporain*, op.cit., p.72-73.

pirandellians<sup>1</sup>, lorsque, réunis en «conciliabule» dans le prologue, les «personajes de humo», méditent sur leur condition, attendant le «maître», rêveur, qui les mettra en mouvement :

Reina Bizantina –En días como hoy, cuando era persona humana, me dolía el hígado. ¿Quién diría que pasaría luego a ser constructora de sueños?

Rocamble –No ; los constructores son ellos, los hombres.

Galán -Somos los fantasmas de sus sueños.

Demonio -¡Exprésese con mas propiedad! Somos los protagonistas de sus sueños.

Rocamble -No está bien esta definición. ¡Representamos los deseos del hombre!

Demonio -Existimos sin forma, como nubes. De pronto el deseo de un hombre nos atrapa y nos imprime su forma.

*Trescientos millones*, Prologue (242)

Non seulement les personnages donnent une représentation des rêves de Sofia mais la servante elle-même se prend au jeu. Bien plus, elle semble avoir conscience de représenter un rôle, et maintient une distance ironique à l'égard de ses propres rêveries, allant jusqu'à se moquer des personnages qu'elle a elle-même convoqués. Ainsi lorsqu'apparaît le jeune galant qui doit la rendre amoureuse et assouvir ainsi son besoin de romance, la servante, loin de se laisser tromper par la petite représentation de son personnage, lui donne la réplique en se moquant de lui. Dès le début de la scène, les didascalies indiquent clairement que la spectatrice n'est pas passivement gagnée par l'illusion mais qu'elle participe à ce qui est désigné comme un jeu :

*Aparece el galán caracterizado como en el prólogo. Sobre la mecedora de la sirvienta cae un cilindro de luz blanca, fría y lunar.*

*La Sirvienta lo mira un instante y luego resuelve seguir el juego de la comedia amorosa.*

Sirvienta -¡Ah!... Es usted... ¿Es usted?

Galán -¿Me permite decirle que la amo?

Sirvienta (*con dulzura irónica*) -¿No podría decírmelo de otra manera?

Galán (*sorprendido*) -¿Por qué?

Sirvienta (*siempre con du modito irónico*) -Porque de esa manera se me han declarado varios dependientes de tienda, farmacia y panadería. [...]

---

<sup>1</sup>L'influence de Pirandello sur le théâtre arltien est amplement discutée par la critique. Arlt, comme souvent, ne rejette pas la parenté de ses pièces avec la problématique pirandellienne sans toutefois affirmer l'influence du dramaturge italien. Il est certain qu'il a pu assister à une représentation des pièces du dramaturge italien, célèbre à Buenos Aires. «Pirandello estuvo dos veces en Buenos Aires y en Montevideo : la primera vez en 1927 y la segunda en 1933. Las obras más importantes de su repertorio (casi todas ya conocidas por el público rioplatense) brindaron noches inolvidables al público de las dos capitales. En 1933, la popularidad de Pirandello y la difusión de su obra habían alcanzado proporciones emocionantes. La compañía argentina de Enrique de Rosas empezó una gira por Latinoamérica llevando, además de obras nacionales e italianas, *Seis personajes en busca de un autor*. Ese mismo año, vuelve Pirandello para asistir al estreno mundial de *Cuando se es alguien*, presentada por una compañía de actores argentinos.» Cf. Erminio Giuseppe Neglia, *Pirandello y la dramática rioplatense*, Florence, Valmartina 1970, p.57-58.

Galán -¿Entonces quiere que finja el Galán melancólico?

Sirvienta -Hombre, ¡Qué duro de entender es usted! Si yo fuera hombre me vendría por detrás de la mecedora y, besándola fuertemente a la muchacha que quisiera, le diría despacito : « Te quiero mucho... mucho... »

Galán -¡Oh! Entonces lo que usted pide es un procedimiento de novela alemana... [...]

Sirvienta -¿A quién se le ocurre decirle a una mujer : Te amo ! Eso se dice en el teatro ; en la realidad se procede de otra manera. En realidad cuando un hombre desea a una mujer, trata de engañarla. [...]

Sirvienta -¡Cálmese!... Le voy a seguir el juego... (*Haciendo gestos de primera actriz*) ¿Cómo... tú me eres infiel?

Galán -Usted es una mujer fatal.

Sirvienta -Chiquito... las mujeres fatales sólo se encuentran en el cine. [...] ¡Qué duro de entender es usted! Observe que mares y montañas son una mentira para darle un poquito de poesía a mi sueño. Aquí la única que sueña soy yo, nadie más que yo...

Galán -¿Nos engañamos mutuamente entonces?

Sirvienta -¿Y si no nos engañamos ni mentimos?

Galán -Tendremos que decir enormidades...

Sirvienta -Dígalas...

*Trescientos millones*, Acte I, Tableau II, Scène III (258-263)

Sofia ne se contente pas d'assister à la représentation qu'elle a commandée. Elle corrige son personnage, lui indique le ton qu'il doit adopter, lui explique la situation comme un metteur en scène ou en spectateur agacé par le jeu maladroit et peu vraisemblable de l'acteur. Et lorsque se dernier se trompe au point de mettre en danger le jeu amoureux, Sofia n'hésite pas à endosser le rôle de l'actrice et de tomber dans la caricature. Tout au long de cet extrait, elle reformule les règles du jeu, brise l'illusion pour mieux la renforcer.

A l'image de cet exemple, à tout moment de la pièce, le personnage se dédouble : tantôt il laisse parler son double en se comportant en acteur, tantôt il devient témoin d'un autre personnage en se transformant en spectateur. Commentaire permanent, mise à distance du drame, comédie de drame, *Trescientos millones* entraîne une mutation dans la structure du personnage : du traditionnel personnage agissant, nous passons à un personnage passif et spectateur de lui-même, de sa propre existence considérée comme bloquée ou révolue, au mieux rêvée. Le rêve n'est pas la simple échappatoire à une réalité pesante, il est la forme d'un constat, au second degré, qu'un drame va avoir lieu aussi le drame dans *Trescientos millones* n'est-il plus cet «événement interpersonnel au présent» qu'il était dans la conception aristotélo-hégélienne mais ce constat lui-même<sup>1</sup>.

La première pièce d'Arlt est tentée par le paradoxe pirandellien qui pose le personnage comme l'unique détenteur d'une substance et fait ressembler l'état civil à un registre

<sup>1</sup>«Métadrame», Jean-Pierre Sarrazac, *Poétique du drame moderne et contemporain*, op.cit., p.51-53.

douteux, porteur d'identités falsifiées. *Saverio el cruel* accentue davantage encore ce renversement de la *mimèsis*. Lorsque le vendeur de beurre, d'abord réticent à se faire passer pour un dictateur sanguinaire afin de «guérir» Susana de sa prétendue maladie (qu'il pense être réelle), prend au sérieux son rôle de dictateur, il effraie alors les jeunes bourgeois organisateurs de la farce et annonce le basculement dans le drame. Venus lui rendre visite, ils découvrent un Saverio totalement absorbé dans son rôle, déguisé en dictateur de «république d'opérette» pérorant autour d'un «trône» de fortune et d'une guillotine acquise pour l'occasion :

Pedro (*que hace un instante mira el catafalco armado por Saverio*) -¿Y eso qué es?  
 Saverio -Les diré... una parodia de trono... para ensayar...  
 Pedro (*preocupado*) -Notable... [...]  
 Ernestina -Está loco, este hombre. [...]  
 Saverio -Señorita Luisa, ¿es un reino el nuestro o no lo es?  
 Pedro (*conciliador*) -Lo es, Saverio, pero de farsa.  
 Saverio -Entendámonos... de farsa para los otros...pero real para nosotros...  
*Saverio el cruel*, Acte II, scène IV (311-314)

*Grave entra Saverio a su cuarto. Se pasea en silencio frente a la guillotina. La mira, la palmea como a una bestia.*

Saverio -Qué gentecilla miserable. Como han descubierto la envidia pequeño-burguesa. No hay nada que hacer, les falta el sentido aristocrático de la carnicería. (*Restregándose las manos familiar, pero altisonante.*) Pero no importa mis queridos señores. Organizaremos el terror. Vaya si lo organizaremos. (*Se pasea en silencio, de pronto se detiene como si escuchara voces. Se lleva una mano a las orejas.*)  
*Saverio el cruel*, Acte II, scène VIII (318)

Lorsque Saverio veut mettre fin à la supercherie en dénonçant le jeu devant l'assemblée réunie pour la fête, il est trop tard. Susana, elle, s'est prise au jeu. Saverio qu'on croyait devenu fou est tué par la vraie folle, Susana la comédienne et ordonnatrice de la «farce cruelle». L'atmosphère électrique de la pièce, comme entièrement colorée par le sang qu'elle conjure en l'invoquant, devient de plus en plus insoutenable. Les personnages qui comme dans toutes les pièces arltiennes passent leur temps à commenter plus qu'à agir contribuent à créer l'attente du basculement :

Juan -Todo es maravilloso. ¿Y saben por qué es maravilloso? Porque en el aire flota algo indefinible. Olor a sangre. (*Riéndose*) Preveo una carnicería.  
 Ernestina -No hablés así, bárbaro.  
 Juan -¿No huelen la sangre, ustedes ?  
*Saverio el cruel*, Acte III, Scène IV (324)

Cet événement sanglant, c'est, dans le retournement final, la mort de Saverio, victime de la folie de Susana, mais aussi de son propre égarement. C'est la leçon mélancolique de

*Saverio el cruel* : finalement, tous deux, se retrouvent dans une forme de folie qui consiste à préférer être un personnage car «un personnage a vraiment une vie propre, marquée de caractères particuliers, c'est toujours quelqu'un. Tandis qu'un homme en général, peut n'être personne»<sup>1</sup>. En se prenant respectivement pour une princesse proscrite et pour un dictateur sanguinaire, Susana et Saverio partagent la même aspiration chimérique. D'un côté le monde est un chaos d'apparences : jeu d'ombres vides, ballet de masques, lieu d'illusion. De l'autre, le théâtre apparaît comme l'univers de la seule authenticité accessible, où les choses et les êtres portent vraiment un nom : là, on peut saisir une vérité des visages et trouver une sécurité dans le contour des formes.

C'est cette communauté de croyance que Susana espère conforter dans la scène, peu avant la fin, où elle se livre à Saverio et lui avoue qu'elle a organisé la farce pour lui avouer son amour. La scène est très étrange, le spectateur croit assister à une ultime mascarade de Susana mais à aucun moment elle ne lève le masque et c'est à la fin de cette improbable déclaration d'amour que la jeune bourgeoise assassine le vendeur de beurre :

Saverio -Cuando yo tenía la cabeza llena de nubes, creía que un fantasma gracioso suplía una tosca realidad. Ahora he descubierto que cien fantasmas no valen un hombre. Escúcheme, Susana : Antes de conocerlos a ustedes era un hombre feliz... Cuando ustedes me invitaron a participar a la farsa, como mi naturaleza estaba virgen de sueños espléndidos, la farsa se transformó en mi sensibilidad en una realidad violenta, que hora por hora modificaba la arquitectura de mi vida. (*calla un instante*)

Saverio -¡Qué triste es analizar un sueño muerto ! Entonces mis alas de hormiga me parecían de buitre. Aspiraba a encontrarme dentro de la piel de un tirano. (*Abandona el trono y se pasea nervioso*)  
¿Comprende mi drama? [...]

Susana -¿Y yo, Saverio? ¿Yo... no puedo significar nada en su vida?...

Saverio -¿Usted? Usted es un monstruo...

Susana (*retrocediendo*) -No diga eso.

Saverio -Naturalmente. La mujer que es capaz de compaginar fríamente la farsa que usted ha montado, es una fiera. No se lastima de nada ni de nadie.

Susana -Quería conocerlo a través de mi farsa. [...] Era la única forma de medir su posible correspondencia conmigo. Ansiaba conocer al hombre capaz de vivir un gran sueño.

Saverio -Usted se confunde. No ha soñado. Ha ridiculizado. Es algo muy distinto eso, creo.

Susana -Saverio, no sea cruel.

*Saverio el cruel*, Acte III, scène VII, (327-331)

Saverio meurt d'avoir rompu le pacte paradoxal et 'fou' qui le liait à Susana en faisant du théâtre le lieu de l'existence réelle, il paie de ne pas avoir voulu suivre Susana en lâchant la proie de l'être pour l'ombre des apparences. Le crime passionnel que Susana

<sup>1</sup>Luigi Pirandello, *Six personnages en quête d'auteur* (1921), version de Benjamin Crémieux, Paris, Gallimard, 1950, p.63.

joue en tuant Saverio n'est pas le pur délire d'une folle ou plus exactement ce délire a un sens : Susana sanctionne l'abandon de Saverio et se perd, seule, dans le mirage du théâtre.

Et si la «folie» de Susana, lointaine et «absorbée» depuis le début de la pièce était une manière de se défendre contre l'étrange mélancolie qui mine toute la pièce? Et si cette folie marquait l'échec du premier remède, l'ironie, incapable de lutter contre l'angoisse? En effet l'atmosphère exaltée qui entoure la préparation de la fête, ponctuée de commentaires sur la «cruauté» et la «barbarie» de ce qui se prépare, s'accompagne d'une sourde tension. La fête organisée par les jeunes gens est le remède qui doit chasser un ennui que les personnages ont l'air de redouter plus que tout :

Susana (*de pie, irónicamente*) -Este año no dirán en la estancia que se aburren. La fiesta tiene todas las proporciones de un espectáculo. *Saverio el cruel*, Acte I, scène I (291)

Susana (*abstraída*) -Oh, claro que nos vamos a divertir.

*Los tres se quedan un instante contemplándola, admirados, mientras ella, absorta, mira el vacío con las manos apoyadas en el canto de la mesa.*

*Saverio el cruel*, Acte I, scène VII, (305)

Plus qu'un simple divertissement, la représentation, désignée comme un fête, est un dérivatif à l'angoisse d'exister. Elle prend cette signification dans d'autres pièces d'Arlt comme *La fiesta del hierro* ou *El desierto entra en la ciudad*, pièces dans lesquelles les personnages menacés par l'ennui se lancent dans l'organisation de représentations, fêtes et autres mascarades.

Arlt situe nettement l'origine du théâtre dans l'ennui : le spectateur est quelqu'un à qui il n'arrive rien<sup>1</sup>. Le théâtre lutte contre la pétrification de l'ennui. On comprend dès lors que cette dramaturgie préfère la multiplication des catastrophes à la concentration autour d'un conflit, allant parfois jusqu'à donner au spectateur l'impression de dispersion tant abondent les coups de théâtre. Dans tous les cas, il est question de se faire passer pour un autre, de faire croire quelque chose, en d'autres mots, il s'agit d'élaborer une fiction.

Les personnages explicitent alors le fonctionnement du théâtre arltien. Cette attitude qui consiste à faire croire que le personnage a plus de réalité qu'un «homme en général» n'est pas un simple idéalisme qui disqualifie le monde extérieur en l'identifiant à la caverne de Platon. Cette tendance est présente chez Arlt et on a vu qu'elle le conduisait à préférer

---

<sup>1</sup>Selon Octave Manonni, c'est aussi dans l'ennui que Freud situe l'origine du théâtre. Cf. Manonni, *Clefs pour l'imaginaire ou l'Autre scène*, op.cit., p.305.

le théâtre au cinéma. Mais le mécanisme est peut-être plus complexe. Attiré par une sorte de croyance primitive dans la réalité du théâtre, Arlt joue finalement du théâtre non seulement dans le théâtre mais contre lui. Face à la réalité des choses (la mort qui rattrape Sofia) qui abolit l'identité du sujet, Arlt, comme Susana, érige la fiction en vérité par le plus arbitraire des coups d'Etat, pour donner un dérivatif à l'angoisse d'exister. Une fois projetée cette construction qui annule le temps et l'espace, il reste à se persuader, sans relâche, de la validité et de ses chances de succès : c'est à cela que sert, en dernière analyse, le théâtre.

C'est en effet au théâtre que l'homme peut dessiner son image comme il l'entend et la faire légitimer au vu de tous, mais encore faut-il que le public donne son adhésion à cet échange de masques dont le but demeure de conjurer le doute et de procurer une force nouvelle en face de la vie. Susana échoue, Saverio en paie le prix fort.

Cette lecture mélancolique du théâtre arltien qui cherche dans la contradiction le signe d'une vérité, Arlt la suggère à l'orée de sa première pièce, dans cette «zone astrale» où nous revenons une fois de plus, à la rencontre des personnages en mal de rêveur. L'un deux, fils monstrueux d'un très mélancolique géomètre, désespère de ne pouvoir jouer son rôle pour, peut-être, exister :

Hombre cúbico (*desolado en las tinieblas*) -Esta noche mi geómetra no me llama. ¿Qué hago si se olvida de mí? Me dejará revestido de esta forma absurda. ¡Y la cara que muestra la luna! (*Se apoya en una roca*) ¿Qué hago sin brazos y con esta catadura interplanetaria? (*Empieza a sollozar con mugidos a través de la cornetilla de su boca. Una luna gris como un buevo de avestruz le guiña un ojo al fanteche en la desolación de la noche astral.*)

Una voz lejana -¿Dónde estás bribón triangular?

Hombre cúbico (*saltando*) -Gracias a Dios que no se olvidó de mí... (*Sale bamboleándose, parecido a un monstruo marciano.*)

*Trescientos millones*, Prologue (248)

### 3. Crime et folie. La scène : expérience et révélation

Il est deux thèmes qui fédèrent le théâtre arltien, deux manières singulières d'aborder la subjectivité. Il s'agit de la folie et du crime. Ces deux thèmes ne sont pas nouveaux, au théâtre en général et en particulier dans l'œuvre arltienne où abondent les crimes et

pullulent les fous. Le crime, ne l'oublions pas, est ce qui fait exister, c'est l'espoir d'ErDOSain, sans doute le plus fou de la bande criminelle («Ser a través de un crimen»), titre d'un épisode de *Los siete locos* est le leitmotiv des méditations d'ErDOSain). Tout le cycle romanesque des sept fous est tendu vers cet acte final, et après le meurtre de la Bizca, ErDOSain se suicide mettant fin à l'aventure. Le crime, pour ce descendant des torturés dostoïevskiens, ouvre le chemin de la rédemption.

La critique s'est amplement intéressée à la question de la folie dans le théâtre arltien<sup>1</sup>. Nous revenons néanmoins sur ces deux aspects, non seulement parce qu'ils fournissent des arguments aux pièces (Saverio est assassiné par Susana dans *Saverio el cruel*, le jeune Julio périt dans les flammes d'un bûcher à la fin de *La fiesta del hierro*, Pedro le dramaturge de *El fabricante de fantasmas* tue sa femme et vit accablé par la culpabilité, *África* propose la version exotique, orientale du crime passionnel et César le personnage principal de *El desierto entra en la ciudad* qui s'est retiré dans le désert, entouré de disciples et que sa famille veut déclarer fou, est assassiné par l'amant de l'une de ses adoratrices) et alimentent la dramaturgie arltienne de la catastrophe permanente mais aussi parce qu'ils sont deux manières d'aborder la subjectivité, de plonger dans les méandres de la psyché, et cristallisent les enjeux imaginaires du théâtre arltien. Ils concluent ainsi la réflexion sur le passage d'Arlt au théâtre par laquelle on a ouvert cette étude, en insistant sur la dimension visuelle de ses enjeux.

Il n'est pas anodin que ces deux thèmes soient récurrents dans le théâtre. Conjointement à une réflexion sur le sujet, dont ils cristallisent les problématiques, ils permettent un retour de l'écriture dramatique sur elle-même dont les multiples jeux métathéâtraux sont autant de signes. Le flirt avec le crime et la folie serait le substitut d'un jeu du théâtre avec ses propres limites :

La folie serait ce moment privilégié où le théâtre prend la mesure de sa possible disparition, joue avec ses limites et, ne pouvant jouer trop longtemps le jeu de sa mort, substitue au jeu avec la mort le jeu avec la folie<sup>2</sup>.

Plusieurs pièces arltiennes font la part belle au crime et à la folie. Dans tous les cas, la scène est le lieu d'une expérience et d'une révélation, suivant les principes un peu flous et

---

<sup>1</sup>Voir notamment Laura Juárez, «La simulación de Arlt», Osvaldo Pellettieri/GETEA (ed), *Escena y realidad*, Buenos Aires, Galerna, 2001, p.253-261.

<sup>2</sup>Isabelle Smajda, *La folie au théâtre : regards de dramaturges sur une mutation*, Paris, PUF, 2004, p.18.



souvent fantaisistes d'un discours 'psy', hybride, rencontre entre l'occultisme, l'hypnose, les théories d'Ingenieros sur la simulation dont Arlt, on s'en souvient, était familier, et une vulgate psychanalytique déjà largement diffusée dans la presse à grand tirage<sup>1</sup>. *El fabricante de fantasmas* réunit les deux thèmes, crime et folie. Pedro, dramaturge, tue sa femme au début de la pièce en la poussant par la fenêtre. Echappant à la justice qui n'arrive pas à prouver sa culpabilité, Pedro reste en liberté et écrit une pièce où il met en scène son crime. Peu de temps après la représentation de la pièce, le juge qui l'a acquitté faute de preuves, rend visite à Pedro et le félicite pour le succès de la pièce. Pedro vit dès lors hanté par sa culpabilité, laquelle s'incarne dans un groupe de personnages monstrueux, «fantasmas», créations du dramaturge qui s'ingénient à pourchasser leur «père». Rien ne peut le soulager de l'angoisse, ni les voyages, ni le carnaval de Venise où il se rend ni son succès de dramaturge. Pedro peu à peu sombre dans la folie.

L'enjeu de la pièce est la révélation de son crime. En réalité, cette dernière est posée d'emblée comme le but de la représentation scénique. A Martina, sa complice, il explique que la scène est sa tribune, le lieu où il expose ses aspirations et ses doutes. Martina résume très clairement la fonction de la scène :

Martina -¿Usted necesita hacer una especie de pública confesión?  
 Pedro -Sí... algo por el estilo...  
*El fabricante de fantasmas*, Acte I, Tableau I, Scène III (338)

Tout semble indiquer que Pedro est passé aux aveux dans la pièce qu'il a écrite. Or nous ne voyons rien de cette pièce et elle nous est simplement mentionnée par le juge. La visite de ce dernier semble acheminer la pièce vers la forme du procès mais ce dernier avorte, et le juge, dont le spectateur n'arrive pas très bien à savoir s'il joue à intimider Pedro ou s'il n'a pas compris qu'il avait déjà obtenu sa confession s'en va sans dissiper le trouble. Finalement, Pedro n'avouera pas. La pièce remet ainsi en cause l'idée d'un accès facile, par l'introspection, la confession ou la confiance, au niveau le plus profond du sujet. Rien d'étonnant dès lors à ce qu'elle emploie d'autres méthodes, comme l'hypnose. Si l'aveu est impossible, Pedro va néanmoins 'revivre' son crime, guidé par ses «fantasmas», apprentis hypnotiseurs. La suggestion des monstres donne lieu à une scène

<sup>1</sup>Dans les deux magazines *El Hogar* et *Mundo Argentino* où Arlt publie les nouvelles 'exotiques' entre 1937 et 1939 (dont une partie est réunie par la suite dans *El criador de gorilas*) on trouve des articles de psychologie où les conseils pratiques voisinent avec une vulgate psychanalytique déjà, semble-t-il largement diffusée et passée dans les mœurs.

fantaisiste, «farcesque», où il s'agit de faire revivre à Pedro l'instant du meurtre. Pedro «hallucine» le crime dont les personnages, qui préfèrent assister à la représentation des faits plutôt qu'à leur récit, reconstituent les conditions :

Jorobado -¿Por qué no nos cuentas?

Coja -Historias, no... Que nos demuestre (*A Pedro, con pasión*) ¡Ay!... Mi asesino!... me has encendido como una antorcha. Muéstranos cómo la mataste a tu odiosa mujer.

Pedro (*levantándose hipnotizado*) -La cortina estaba así, caída...

Jorobado -Vas a repetir la vieja historia... Ya no interesa...

Verdugo -Lo educativo es reconstruir el crimen.

Coja (*batiendo las manos*) -Es lo educativo, padre, lo educativo...

Fantasmas (*afirmando, a coro*) -Es lo educativo... es lo educativo... (*La Coja sale de la cama y se estira las medias*)

Pedro -Ella estaba allí (*Silencio*)

Fantasmas (*a coro*) -¿Qué más? (*Pedro no contesta*) [...]

Pedro -Ella estaba allí (*señala el rincón de la ventana*) [...]

Jorobado (*al Verdugo*) -Abre la ventana (*En cuanto el verdugo abre la ventana sobreviene una oscuridad total en el dormitorio y se ilumina una como titánica caverna tallada en piedra*)

*Al fondo de la caverna, tres sifiales gigantes, rectos ; en ellos, tres ancianas con vestiduras negras. Frente al pedestal que ocupan los sifiales, una camilla y sobre la camilla el cuerpo de una mujer ensangrentada. Pedro, hipnotizado, se aproxima a la entrada de la caverna.*

Anciana 1a -La arrojó por la ventana...

Anciana 2a -Ella lo quería.

Anciana 3a -Las entrañas se le derramaron por entre los dientes rotos.

*De pronto la mujer se incorpora en la camilla. Con los brazos extendidos frente a sus ojos, mueve la cabeza como si se negara a algo. Este movimiento reflejará una desolación infinita [...]*

*Pedro lanza un grito y se arroja sobre la cama, mientras la alucinación desaparece.*

*El fabricante de fantasmas, Acte III, Tableau II, scènes V et VI (387-388)*

Toute la pièce flotte dans une atmosphère de suggestion et d'irréalité mais sur le mode de la farce, ce que cristallise particulièrement bien cet extrait, mélange de danse macabre et de jugement dernier païen rendu par une sorte de trio de parques. Tel Lady Macbeth rongée par le remords et poursuivie par des sorcières, symboles de ses pulsions assassines, Pedro est assailli d'hallucinations. Comme Lady Macbeth poursuivie par l'image de ses mains tâchées de sang, Pedro «voit» sa femme gisant, ses «entrailles» sanglantes étalées devant elle. Et comme Lady Macbeth, Pedro finit par se suicider.

Le parallèle avec la pièce de Shakespeare, qui nous semble intentionnel, est presque grossier, tout comme est grossière l'interprétation très littérale d'un principe psychanalytique sur lequel *El fabricante fantasmas* repose. Pedro aurait mal refoulé le souvenir de son crime et la seule façon de le guérir de ses tourments serait de lui faire revivre son traumatisme. Ainsi, ce que la conscience perçoit comme une fatalité

surnaturelle (Pedro cherche en vain les raisons de ses tourments dans des explications magiques) n'est que l'émanation de désirs sombres, inconscients refoulés et rendus «monstrueux» (la coja, el jorobado, el verdugo sont, comme les sorcières de *Macbeth*, l'incarnation de ces pulsions assassines qui viennent hanter Pedro) par l'instance répressive qu'est le surmoi. La scène devient le lieu de la cure, version très singulière de la révélation. C'est le juge qui au début de la pièce pose le cadre 'psychanalytique' de l'expérience :

Juez -Yo creo que todo proceso intelectual es interesante cuando puede conducirnos a la práctica de un sistema. La exactitud psicológica del procedimiento que usted sugiere es realmente extraordinaria por los resultados que puede producir. [...] El pasado no existe. De acuerdo con la tesis de Freud, se olvida todo aquello que es desagradable.  
*El fabricante de fantasmas*, Acte II, Tableau I, scène IV (358)

Il est certain que l'utilisation d'un paradigme psychanalytique dans la pièce est très sommaire. En aucun cas, il ne s'agit de lire la pièce comme la mise en œuvre d'un savoir approfondi et maîtrisé. Arlt met dans la bouche de ses personnages cette vulgate psychanalytique qui circule déjà très largement dans la culture argentine. Si la lecture psychanalytique de *Macbeth* est bien évidemment le produit d'une réception contemporaine et qu'elle n'est pas programmée par le dramaturge, *El fabricante de fantasmas*, pour sa part, tend à son spectateur le filtre psychanalytique (et les évocations de la pièce shakespearienne) avec une insistance qui, plus que la lecture elle-même et les sens qu'elle pourrait donner à la pièce, mérite notre attention. De cette utilisation superficielle de la psychanalyse, on retiendra la croyance dans un certain pouvoir de la mise en scène et de l'espace même de la scène, comme lieu d'une expérience (revivre une situation à travers l'hypnose) permettant la révélation d'une vérité.

L'autre pièce arltienne qui fait un usage déclaré d'un savoir est *Saverio el cruel*. Dans ce cas, Arlt utilise un discours psychiatrique qu'il a d'ailleurs recueilli auprès d'un médecin<sup>1</sup>. Cette caution est d'ailleurs présente dans la pièce elle-même à travers la personne de Pedro, un des organisateurs de la farce, qui se fait passer pour le psychiatre de Susana. Pedro explique que la seule façon de guérir Susana de son obsession (elle «voit» des têtes tranchées) consiste à lui faire assister à une décapitation. C'est le fondement de la farce pour laquelle, on s'en souvient, Saverio est convoqué :

---

<sup>1</sup>Omar Borré, *Arlt y la crítica (1926-1990)*, Buenos Aires, Ed. América Libre, 1996, p.144.

Pedro -En breves términos : la obsesión de Susana circula permanentemente en torno de una cabeza cortada. La cabeza cortada es el leit-motiv de sus disquisiciones. Pues bien, nosotros hemos pensado en organizar una comedia con habilidad tal, que Susana asistirá a la escena en que Juan le corta la cabeza al Coronel. Estoy seguro que la impresión que a la enferma le producirá ese suceso terrorífico, le curará de su delirio.

*Saverio el cruel*, Acte I, Scène VII, p.301

On retrouve ainsi le même principe dramatique de *El fabricante de fantasmas* : l'hypnose et sa fonction cathartique. La mise en scène est une arme thérapeutique, qui permet de guérir le sujet en lui faisant revivre son traumatisme. Les pièces arltiennes explicitent le parallèle entre le fonctionnement du théâtre et celui de l'hypnose (qui est en réalité, la méthode à laquelle Arlt fait référence et qui, on le sait, est abandonnée par le père de la psychanalyse). Remarquons qu'il ne s'agit plus seulement de voir mais de revivre des événements.

Ce dispositif est plus explicite encore dans la première version de *Saverio el cruel*<sup>1</sup>. En effet la première version, intitulée *La cabeza separada del tronco*, situe l'action dans un hôpital psychiatrique : des patients représentent une pièce dans laquelle ils simulent la folie. Le public est constitué des familles et de journalistes invités par le directeur qui entend démontrer l'efficacité thérapeutique de sa méthode : la simulation, selon lui, doit les guérir. La pièce tourne mal et le corps médical en perd le contrôle : on ne sait plus qui est fou et qui simule la folie parmi les patients-acteurs. La scène se clôt sur l'assassinat réel d'un des acteurs. La pièce a une structure plus complexe que *Saverio el cruel* : un prologue en présente les enjeux, accentuant l'effet d'expérience et les passages d'un niveau de réalité à un autre, constants tout au long de la pièce, décuplent le vertige de l'illusion.

Finalement, ce que nous suggèrent ces deux pièces, c'est de situer l'origine du théâtre arltien dans ces moments de crise -morts, crimes, folie- où l'écrivain se pose la question de sa légitimité et où, dans le cheminement même de son écriture, il parviendrait à douter de la justification d'écrire (quelle est l'efficacité d'un texte à susciter l'émotion, maître mot de l'esthétique arltienne, sans la présence de l'acteur et sans le spectacle qui fixe le regard?). Le théâtre prend alors le relais d'une écriture et, grâce à la présence physique des acteurs, grâce la matérialité de la scène qui assouvit la passion de voir, il lui offre une issue médiane, ni totalement sans les mots ni uniquement avec eux.

---

<sup>1</sup>Le tapuscrit de cette version se trouve dans le fonds Arlt de la bibliothèque de l'institut ibéro-américain de Berlin.

On interrogera à présent les rapports qu'entretiennent le théâtre arltien et le récit policier, genre consacré au crime. Cette dernière série de remarques conclura la réflexion sur le passage d'Arlt au théâtre, question qui traverse cette étude. On sait que l'élément déclenchant de l'écriture dramatique d'Arlt est un crime dont l'auteur avait été un témoin singulier, secondaire, n'ayant pu que constater les lieux, vides, du drame. Le genre littéraire qui traite du crime est bien sûr le roman policier. Or la filiation du théâtre arltien avec l'écriture de récit policier est très nette, c'est Arlt lui-même qui la souligne, on s'en souvient, au sujet de *Trescientos millones*. Mais en lieu et place d'une chronique policière pour *Crítica* qui ferait la lumière sur les circonstances du suicide de la jeune espagnole, Arlt livre une méditation sur les aspirations de la morte. Le récit de genèse de *Trescientos millones* est hautement affectif, Arlt s'y montre troublé, habité par l'image d'un corps qu'il n'a pas vu, «obsédé» au point de devoir véritablement exorciser l'image mentale du cadavre en donnant corps à cette morte, autrement dit en comblant une absence par la présence d'un acteur sur scène.

Dépourvu de la pièce maîtresse de l'enquête (le cadavre de la servante), Arlt s'applique en vain à un «examen oculaire» des lieux du crime. Ne pouvant recueillir ni traces ni pièces à conviction concluantes, il lui reste à imaginer. Dépourvu de l'instrument à la fois réaliste (garant de vérité) et magique (créateur de fantômes) de la photographie, fidèle compagnon de l'enquêteur (Arlt, on s'en souvient, était toujours flanqué d'un photographe lorsqu'il enquêtait pour *Crítica*) Arlt doit reconstruire un drame à partir d'un vide. L'écrivain ne dispose pas alors de la photographie de la servante, cette arme magique qui lui permettrait de voir dans les yeux de la morte, sinon son assassin du moins la raison de son suicide. Au sujet de ce pouvoir énigmatique de la photographie, Julio Cortázar, fin connaisseur de l'œuvre arltienne et autre lecteur assidu de Rocambole, écrit la chose suivante :

Quiza, finalmente, la fotografía dé razon a quienes creyeron en el siglo pasado que los ojos de los asesinados conservan la imagen última del que avanza con el puñal en alto. No sé si me equivoco, creo que en uno de los episodios de Rocambole hay alguien que fotografía los ojos de un muerto y rescata la imagen que delatará al culpable, en todo caso lo recuerdo como uno de mis muchos pavores de infancia. Por eso, quizá, sigo entrando en cualquier foto como si fuera a darme una respuesta o una clave fuera del tiempo<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup>Julio Cortázar, «Ventanas a lo insólito», *Papeles inesperados*, Barcelone, Alfaguara, 2009, p.418-422.

Le texte d'introduction à *Trescientos millones* déclare très clairement l'échec d'une approche réaliste de la mort sur le modèle de l'enquête journalistique. Cette dernière peut multiplier les angles et les prises de vue sur les lieux du crime sans toutefois parvenir à percer le mystère de cette mort. Au regard réaliste du récit cherchant le détail qui permettra de recomposer les faits, il faut subsister un autre regard qui accepte, paradoxalement, de se laisser regarder, d'accepter l'investissement fantasmatique dans l'objet, un regard habité par le visuel que Georges Didi-Huberman -à qui nous empruntons le terme depuis le début de ce travail- définit exactement en ces termes. Ce regard singulier, c'est celui que permet la scène du théâtre moderne, chambre noire où s'inscrit l'imaginaire du public, admis à s'impliquer mentalement dans le processus de théâtralisation du réel, à participer à l'élaboration d'images que la scène seule ne parvient plus à produire. En d'autres termes, comme le suggère Jean-Pierre Sarrazac :

La scène devient projection d'images symboliques, dont la lumière, venue comme d'un arrière-monde, fait *punctum* dans l'écran de la représentation -fantasme obsédant qui nous regarde autant que nous le regardons<sup>1</sup>.

Le processus qui mène Arlt à la scène est, nous l'avons suffisamment souligné, profondément imaginaire. La scène est clairement le lieu d'un investissement psychique, de l'auteur mais aussi, comme on vient de le suggérer, du spectateur. En d'autres mots, la scène est l'interaction d'un regard public et d'un regard intime. C'est cet échange qu'Arlt met en circulation, depuis son texte d'introduction à *Trescientos millones*, tout entier tendu par un désir de voir qu'il espère assouvir par le truchement de la scène.

Est-ce la raison pour laquelle l'expérience qu'Arlt relate dans son introduction à *Trescientos millones* n'a pas abouti à l'écriture d'un récit policier? Tout portait en effet Arlt à faire de ses enquêtes nocturnes des histoires de détective. En effet, les éléments d'un imaginaire du roman noir sont déjà en place dans l'expérience de *Critica* : le contexte urbain, la fréquentation assidue et fascinée des bas-fonds, l'atmosphère électrique de la rédaction. Et souvenons-nous que déjà la pratique du journalisme à sensation était fortement influencée par l'écriture fictionnelle : la note policière s'écrivait comme un mélange entre les deux modèles du genre, le roman d'intrigue et celui où prime

---

<sup>1</sup>«Optique», Jean-Pierre Sarrazac, *Poétique du drame moderne et contemporain, op.cit.*, p.72-73.

l'atmosphère et les implications politiques du crime<sup>1</sup>. Enfin Arlt avait déjà écrit des récits policiers<sup>2</sup>.

Il faut croire alors que l'épisode de *Crítica* ne pouvait se transformer en récit policier. En effet, si ce dernier marque d'une certaine manière l'apogée et le triomphe de la scène, puisqu'il fait de la scène du meurtre ce par quoi l'ensemble du récit est conditionné, en projetant néanmoins cette scène en dehors de la narration, en dehors de la sphère même de la représentation, il en marque la fin, voire le dépassement. Or Arlt, à ce moment de son écriture, et comme il ne cesse de l'affirmer dans ce texte, s'attardant même avec un certain plaisir sur l'exposé de ses affects, a besoin de la scène, c'est-à-dire de l'espace d'échange des regards, publics et intimes.

Le choix de porter au théâtre une histoire que tout destinait à alimenter un récit policier est donc hautement significatif puisqu'il est à la fois l'aboutissement d'une quête personnelle et une rupture sémiologique avec le type de récit auquel l'histoire de *Crítica* conduisait *a priori*. En effet, d'une part, Arlt dénoue l'enquête policière au théâtre en assumant le caractère fantasmatique du travail du détective, toujours engagé personnellement dans ses enquêtes (la grande figure de la littérature du vingtième siècle est le croisement entre le détective, le psychanalyste et le critique). En d'autres termes, il fait aboutir sa quête imaginaire dans une méditation mélancolique sur le désir et la fuite du temps, au rebours d'une quelconque résolution d'enquête. D'autre part, le choix du théâtre aux dépens du récit policier ancre Arlt dans une esthétique de la scène, une esthétique théâtrale. En écartant le récit policier, Arlt exclut dans le même geste un autre destin tout à fait envisageable pour l'histoire dont il disposait, le cinéma. Et ce en raison d'une profonde affinité sémiologique entre le roman policier et le cinéma. En effet, comme l'affirme Stéphane Lojkine :

La naissance et l'essor du roman policier constituent un phénomène littéraire majeur du dix-neuvième siècle, non seulement par son retentissement populaire, qui intègre la littérature de masse, mais aussi par ses conséquences sémiologiques : c'est là que se prépare le passage au cinéma, dont S.M. Eisenstein a montré le caractère essentiellement anti-théâtral. La rupture avec la théâtralité de la scène, qui fonde l'art cinématographique, a précédé l'invention du nouveau medium<sup>3</sup>.

<sup>1</sup>Cf. Sylvia Saïtta, *Regueros de tinta, El diario Crítica en la década del veinte*, Buenos Aires, Sudamericana, 1998.

<sup>2</sup>Roberto Arlt, *Un argentino entre gangsters : cuentos policiales* (prologue de Pablo Rocca), Montevideo, Ed. de la Banda Oriental, 1994.

<sup>3</sup>Stéphane Lojkine, « Brutalités invisibles : vers une théorie du récit », cf. Marie-Thérèse Mathet (dir.), *Brutalité et représentation*, Paris, L'Harmattan, 2006, p.23-88.

En plaçant la scène du meurtre hors de la narration, en dehors de la sphère de la représentation, le récit policier marque à la fois l'accomplissement et la fin de la scène et prépare l'esthétique cinématographique fondée sur la séquence et le hors champ, déplaçant le cadre serré de la scène tout en le sublimant. Tandis qu'une esthétique cinématographique perce dans ses romans, Arlt revient ici vers la matérialité des planches et l'échange des regards que permet la scène d'un théâtre. La solitude de la salle noire, celle où l'on se réfugie seul, pour un plaisir cinématographique, aussi clandestin qu'insaisissable, était-elle trop angoissant? On peut imaginer que l'écran cinématographique, support fantasmagorique s'il en est ne pouvait cependant offrir à l'auteur le sentiment qu'il y percevait un mystère (mort de Sofia, incompréhensibilité du désir).

Arlt prolonge son activité d'apprenti détective en faisant de la scène le lieu d'une révélation. Cette promotion du théâtre, reste d'une croyance magique, pré-moderne, si vive dans l'imaginaire arltien (celui des sciences occultes et de l'astrologie), procède d'un attachement matérialiste à la réalité, entendue, on s'en souvient, comme incarnation et présence. Cet attachement est toutefois paradoxal puisque cette scène si pétrie de réalité est l'espace des «fantasmas», des fantômes et de la rêverie.

Enfin il est un autre aspect intéressant de cette expérience à la rédaction de *Crítica* et qui souligne une filiation souterraine de l'œuvre arltienne, entre les débuts dans l'écriture - avec l'expérience à la rédaction de *Crítica*, face cachée du corpus des débuts- et le choix du théâtre. Il mérite que nous nous y attardions car il met à jour l'évolution de cette écriture, ses continuités et ses ruptures. Souvenons-nous que les journalistes de l'hebdomadaire avaient pour coutume de reconstituer les faits criminels à propos desquels ils écriraient leur note, à la manière des enquêteurs de police dont ils imitaient la démarche<sup>1</sup>. Comment ne pas rapprocher ces mises en scène de l'activité théâtrale, surtout quand Arlt lui-même met en évidence la continuité qui existe, ne serait-ce que factuelle (un fait divers fournit l'argument de *Trescientos millones*), entre ces deux périodes de son écriture? Arlt porte ainsi sur les planches les mises en scène auxquelles se livraient les journalistes de *Crítica* pour

---

<sup>1</sup>Sur ce sujet on se reportera au livre que Sylvia Saïtta consacre à *Crítica* et que nous citons dans la première partie de ce travail. Cf. Sylvia Saïtta, *Regneros de tinta*, op.cit.



reconstituer les crimes et auxquelles il participait alors lui-même en tant qu'acteur de fortune.

Au-delà de l'anecdote, il y a dans cette expérience un des fondements de l'écriture arltienne. Arlt aime mettre en scène, dans ses romans, nous l'avons vu, et on peut gager que c'est cette disposition qui le conduit vers le théâtre. A quoi tient cette magie de la scène? Quels plaisirs singuliers l'écrivain retrouve-t-il à l'élaboration de ce dispositif? Pas seulement celui des mots ou de l'expression, mais à travers eux, celui d'agir sur les choses, de les disposer sur un plan, ou de se disposer par rapport à elles. Plaisir manipulateur donc, plutôt qu'oratoire ou scripturaire, la mise en scène étant un art du positionnement avant d'être un art de l'imitation. Comme le suggère Philippe Ortel, la scène porte la trace d'un effort démiurgique :

Si écrire comme le déclare Barthes, est un acte intransitif, supposant détours et stratégies pour rendre expressif le message littéraire, «faire» une scène, verbe éminemment transitif, suppose un rapport plus direct aux choses<sup>1</sup>.

Engageant le corps de l'écrivain et la présence réelle des acteurs, elle abaisse les frontières de la représentation et réorganise les contenus à un niveau inférieur. La scène porte la trace de nos pratiques les plus anciennes, c'est pour cela qu'elle fascine. En faisant des scènes, dans ses romans, au théâtre et sur les lieux des drames sur lesquels il enquête, Arlt retrouve l'état d'esprit de l'enfant fabriquant un monde avec ses jouets, ou prenant position dans un univers transformé en espace ludique par son regard. Il est Silvio regardant son soldat de plomb dans la «covacha de los títeres» ou l'Astrologue avec ses marionnettes dans son grenier, retrouvant la morale du joujou qui, selon Baudelaire, anime tout écrivain :

Tous les enfants ont des joujoux. Les joujoux deviennent acteurs dans le grand drame de la vie, réduit par la chambre noire de leur petit cerveau<sup>2</sup>.

A travers la scène, Arlt investit la figure de l'inventeur, il est un peu le Silvio baudelairien du si bien nommé *Juguete rabioso*. C'est ce réconfort d'une structure originale qu'Arlt trouve au théâtre. Parce qu'elle suppose un rapport plus direct aux choses, la

---

<sup>1</sup>Philippe Ortel, «Valences de la scène, pour une critique des dispositifs», cf. Marie-Thérèse Mathet (dir.), *La scène, littérature et arts visuels*, Paris, L'Harmattan, 2001, p.303-322.

<sup>2</sup>Charles Baudelaire, «Morale du joujou», *Œuvres complètes*, Gallimard, Pléiade, 1975, T.I, p.582.

scène chasse les ombres de la modernité et apporte le bonheur (utopique?) d'une maîtrise du monde. La scène ou, nous ne le répèterons pas assez, comment chasser la mélancolie.

Le contexte d'écriture de *Trescientos millones* fournit une fois encore la matière principale à la réflexion sur la question du crime et de la folie dans le théâtre arltien parce qu'elle en expose clairement les enjeux imaginaires. Il faut à Arlt l'espace de la scène, ouvert au jeu des regards pour poursuivre l'enquête policière interrompue, et surmonter l'échec de l'«examen oculaire» infructueux. Arlt, l'apprenti policier ne peut se passer de cet espace d'investissement psychique qu'est la scène, bien plus, il doit «faire» une scène, retrouver l'état d'esprit du bricoleur et de l'enfant. La quête sur le sens de la mort de Sofia se poursuit au prix de cette mutation sémiologique qui révèle le soubassement pragmatique de la représentation. C'est là un des enjeux fondamentaux du visuel dans le théâtre arltien, il met à jour un niveau inférieur d'organisation de la représentation, une logique non mimétique de l'écriture où prime un plaisir manipulateur et non plus (seulement) scripturaire. Le théâtre, art de la matérialité, était à même de le révéler.

### III Facettes d'un théâtre politique

Ce dont s'est toujours préoccupé le théâtre, c'est de la menace de dislocation d'un ordre<sup>1</sup>.

On ne peut avoir un univers vivable que si l'on accepte des moments où tout bascule. C'est la signification de Dionysos et du théâtre<sup>2</sup>.

La réflexion sur le théâtre arltien s'achève sur la question de ses rapports avec la politique. Ce dernier point de l'analyse sera plus bref que les précédents dont il reprendra des questionnements et des solutions. Et ce, pour une raison essentielle : la dimension politique du théâtre arltien procède de son caractère intime et de sa réflexion sur l'illusion, deux aspects qui exacerbent le caractère visuel de l'art dramatique et font penser qu'Arlt trouve au théâtre des réponses aux mirages de la modernité. Aussi cette dernière étape prolonge-t-elle les précédentes, c'est aussi la raison pour laquelle elle sera plus synthétique. Si l'on choisit d'aborder la question du politique en dernier lieu, ce n'est pas parce qu'elle serait marginale, mais parce qu'elle procède de l'enracinement imaginaire du théâtre arltien et de sa réflexion sur la subjectivité.

C'est d'ailleurs toute l'œuvre -romans, nouvelles et théâtre- qui devrait se lire de cette manière, à la lumière d'une double interrogation, sur le sujet et sur les pouvoirs de la littérature, comme nous l'avons déjà suggéré au sujet des romans. Le politique, bien qu'essentiel dans l'œuvre arltienne, ne peut se comprendre que comme le prolongement de ces interrogations premières. Il ne s'agit pas de nier cette dimension mais au contraire de la replacer dans le contexte imaginaire de l'œuvre pour en prendre toute la mesure et entrevoir sa force. La critique politique chez Arlt n'a de puissance que parce qu'elle s'inscrit dans la continuité d'une critique du sujet. Bien des lectures de l'œuvre arltienne s'égarerent en perdant de vue ce point de départ absolu.

---

<sup>1</sup>Michel Vinaver, entretien avec Jean-François Marchandise, *Art Press*, n°230, 1997.

<sup>2</sup>Jean-Pierre Vernant, *Art Press*, hors-série n°10 «Le théâtre, art du passé, art du présent», 1990.

1. Un théâtre de l'homme privé. Arlt, Brecht, *El teatro del Pueblo*

Il y a une sorte de démission en face du rapport interhumain, interindividuel. Les grands moments d'émancipation idéologique, disons pour parler clairement le marxisme, ont laissé de côté l'homme privé. Or, on sait très bien que, là, il y a encore de la gabegie, il y a encore quelque chose qui ne va pas: tant qu'il y aura des 'scènes' conjugales, il y aura des questions à poser au monde<sup>1</sup>.

En vérité l'utopie sartrienne d'un «théâtre dramatique fort près de l'épique et qui ne soit pas bourgeois» est plus que jamais d'actualité. Les dramaturgies actuelles s'efforcent de conjuguer le régime de la scène dramatique (de la relation catastrophique de l'autre à soi-même) et celui du tableau épico-lyrique (du rapport de la société au monde, au cosmos)<sup>2</sup>.

En quoi, le théâtre d'Arlt est-il politique? D'abord par les sujets qu'il aborde. Les pièces arltiennes se font l'écho des tensions de la réalité contemporaine, c'est une donnée essentielle qui les inscrit dans leur contexte et explique peut-être l'écho qu'elles rencontrent auprès de leur premier public. *Trescientos millones* se fonde sur un fait divers, celui du suicide d'une misérable émigrée espagnole. La pauvreté de Sofia est le reflet d'une réalité contemporaine dont le théâtre argentin, avec le *sainete* en particulier, s'était déjà fait le porte-parole. *Saverio el cruel* fait référence à plusieurs reprises au contexte socio-politique des années trente, à la montée des dictatures mais aussi à l'influence du capitalisme anglo-saxon, au cynisme des vendeurs d'armes. Ce thème est repris dans une pièce postérieure, *La fiesta del Bierro* qui met en scène les préparatifs d'une fête en l'honneur d'un marchand d'armes, glorifié comme un dieu moderne et acclamé à la fin de la pièce dans une scène saisissante d'euphorie collective à l'annonce du déclenchement de la guerre. Dans un registre plus social, les pièces courtes, «burlerías» en un acte, *La isla desierta* et *Un hombre sensible*, dépeignent le monde gris du bureau et la rébellion des ronds-de-cuir contre l'univers absurde de cet esclavage moderne. Autrement dit, les pièces d'Arlt parlent de leur époque, elles ont, pour le lecteur ou le spectateur d'aujourd'hui le cachet, le style des années trente, de ses crises, de ses aspirations, de sa tension non résolue vers la modernité.

---

<sup>1</sup>Roland Barthes, entretien avec Michel Delahaye et Jacques Rivette, *Les cahiers du cinéma*, n°147, septembre 1963.

<sup>2</sup>Jean-Pierre Sarrazac, *Poétique du drame moderne et contemporain, Etudes théâtrales*, n°22, Louvain-la-Neuve, 2001, p.14.

Mais l'aspect politique des pièces arltiennes ne se limite pas aux thèmes qu'elles abordent. Il convient de préciser ce que nous entendons par politique. Il faut comprendre la dimension politique du théâtre arltien, dans un sens large, comme un questionnement du monde et de la société. Cet aspect 'politique' du théâtre arltien est loin d'être marginal. Replaçons-le dans son contexte politique social mais aussi théâtral. Arlt, on s'en souvient, écrit pour le *Teatro del pueblo* dont la mission sociale est clairement affichée. Le *Teatro del Pueblo* se veut, comme son nom l'indique, un éveilleur du peuple, un théâtre qui, contrairement au théâtre populaire mais aussi au théâtre commercial qu'il juge avec une certaine dureté, un éclairer de consciences.

On peut toutefois se demander si les pièces arltiennes avec ses jeux constants d'illusion, ses structures recherchées s'accommodaient à un théâtre dont le but, celui de Boedo, était de faire passer un message<sup>1</sup>. En effet, il n'est rien de plus éloigné du théâtre arltien que le théâtre à thèse. Il est bien difficile de définir chez Arlt un discours idéologique sur l'état du monde et plus encore de déchiffrer une intention politique, au sens partisan du terme. Et quant à la complexité structurelle des pièces, peu à même de délivrer un 'message', elle rend bien illusoire la clarté pédagogique requise par ce genre d'entreprise. La rénovation du théâtre passe pour Arlt, on s'en souvient, par une rénovation formelle. La dimension politique se traduit donc par cette interrogation sur les pouvoirs du théâtre, lieu du spectacle, de l'illusion mais aussi de son dévoilement.

La démarche arltienne n'est pas isolée, elle s'inscrit au contraire dans le renouveau théâtral qui voit le jour à une époque politiquement complexe et agitée. En effet, Arlt s'interroge sur le monde qui l'entoure, à une époque où le théâtre prend conscience, de façon accrue de sa fonction. Entre la fin des années vingt et le début des années quarante, la crise mondiale, le durcissement idéologique, la montée des fascismes puis l'apogée des

---

<sup>1</sup>Selon Osvaldo Pellettieri la modernisation théâtrale menée par Barletta est très limitée et Arlt doit composer avec l'esthétique réaliste «naïve» dominante et la volonté pédagogique du directeur : «Sin embargo está claro que arlt debió conciliar su proyecto con las expectativas estético-ideológicas del Teatro del Pueblo, que concebía la escena como pura comunicación. La escena como reflejo de la realidad y fidelidad absoluta al objeto, estaba dominada por el objeto a representar y como consecuencia limitaba profundamente la crítica a la realidad, ya que tendía a detenerse en lo aparente, en la pura percepción.» Pellettieri suggère même que les mises en scène, trop attachées à faire passer un message, ruinaient l'ambiguïté constitutive des pièces arltiennes. Cf. Osvaldo Pellettieri, «El teatro del Pueblo y sus puestas de los textos de Roberto Arlt», Osvaldo Pellettieri (ed), *Roberto Arlt, dramaturgia y teatro independiente*, Buenos Aires, Galerna/Fundación Roberto Arlt, 2000, p.43-55.

dictatures vont changer la face du monde occidental en balayant d'un revers de main les restes de l'illusion démocratique. Ce n'est sans doute pas une coïncidence que ce soit en Allemagne, pays au cœur de ces bouleversements politiques que le renouveau théâtral européen émerge. L'expressionnisme déclenche la première des révolutions dramatiques que connaît la République de Weimar, puis le théâtre épique de Brecht (ce jeune Brecht qui après *Baal* (1918), rompt avec l'expressionnisme, jugé trop lyrique pour éveiller les consciences) va peu à peu s'imposer comme la grande solution du drame moderne.

On a souvent comparé la situation argentine à celle de l'Allemagne. Mais si le théâtre arltien partage avec l'expressionnisme le goût de l'onirique et de la quête subjective, les parallèles avec le théâtre brechtien sont loin d'être évidents. N'oublions pas que l'influence du dramaturge allemand sur les scènes internationales et en particulier sur les dramaturges argentins est plus tardive. Cependant, l'influence de Brecht non seulement sur les dramaturges mais aussi sur la réception du théâtre est telle au vingtième siècle qu'il a imposé un paradigme politique de lecture du théâtre. Une comparaison stricte entre les deux dramaturgies est sans fondement et sans grand intérêt, tout comme, pensons-nous, la recherche d'une quelque intuition arltienne de procédés brechtiens (oui, il y a des chœurs dans les pièces arltiennes mais ils ne fonctionnent pas comme dans le théâtre épique où ces derniers sont un véritable commentaire qui sert à la distanciation, deux notions clés de la théorie brechtienne). Cependant, il est intéressant de voir comment, à la même époque que Brecht mais avant que ses théories n'influencent durablement le théâtre, Arlt interpelle lui aussi son spectateur, dans un contexte politique et social, similaire en de nombreux points, et le fait réfléchir sur la marche du monde.

Avant la grande révolution dramaturgique de Brecht qui domine le théâtre occidental à partir des années cinquante, le théâtre arltien confronte le spectateur aux contradictions du monde. Mais il le fait différemment. En effet, le théâtre arltien est un théâtre dramatique, d'avant le basculement provoqué par le théâtre épique de Brecht. Contrairement à ce dernier, il n'abolit pas le charme de la *mimèsis*, mais au contraire joue de ses contradictions, en célébrant l'illusion comique, à l'instar de Pirandello, et en mettant en avant sa qualité d'art visuel, drame et spectacle. Et, autre différence majeure, qui nous intéresse ici, le théâtre arltien, théâtre de la subjectivité, ne dilue pas cette dernière dans le tableau collectif, dans la parole du groupe. Il fait entendre des paroles

singulières, qui tout au long de la pièce proclament cette singularité au point d'en faire le sujet de la pièce, comme dans *Trescientos millones*.

Arlt s'interroge sur les affaires du monde, sur l'état de la société mais il le fait sans «laisser de côté l'homme privé», celui qui provoque des scènes conjugales pour mettre à l'épreuve son amour (*Prueba de amor*), celui qui attend dans l'angoisse d'un avenir qu'il ne devine pas derrière l'absurdité de son quotidien recherche le confort de la fiction (*Trescientos millones*) celui qui s'ennuie et s'engluie dans la répétition morne des jours (*Un hombre sensible*, *La isla desierta*) ou fait de sa vie une fête folle (*El desierto entra en la ciudad*) ou encore, écrit des pièces pour exorciser sa difficulté à exister (*El fabricante de fantasmas*).

C'est sans doute pour cette raison, parce qu'il ne délaisse pas l'homme privé, oublié par les grandes entreprises dramaturgiques des années cinquante à soixante-dix, que le théâtre arltien, comme d'autres dramaturgies qui ont la faveur des metteurs en scène d'aujourd'hui, est d'actualité<sup>1</sup>. D'une certaine façon, en s'intéressant à l'homme singulier, sans perdre de vue la tâche qui est la sienne en tant qu'art collectif d'interroger les tensions de la société, il prend le relais de la grande dramaturgie politique contemporaine héritière en grande part du théâtre épique brechtien menacée d'essoufflement notamment depuis la crise des idéologies, et en particulier du marxisme.

La réception actuelle du théâtre arltien témoigne de l'acuité de ses questionnements. Le théâtre politique est celui qui, au-delà d'un horizon immédiat, va au devant des préoccupations permanentes de l'homme dans la cité. La preuve de cette actualité politique du théâtre arltien nous est donnée par l'intérêt qu'il suscite auprès des metteurs en scène qui y trouvent matière à interroger les situations contemporaines. Parce qu'il est un art vivant, le théâtre se renouvelle à travers le temps. Plus encore que pour les romans, dont chaque lecture réalise une potentialité, la mise en scène, actualise cet être informe

---

<sup>1</sup>Ces autres dramaturgies, dont nous avons déjà évoqué les points communs avec le théâtre arltien, sont celles des italiens du sud comme bien sûr Pirandello mais aussi Eduardo de Filippo, qui, tous deux, ont les faveurs des metteurs en scènes actuels. C'est aussi le cas d'Odon von Horváth, dramaturge allemand contemporain de Brecht, mort à 37 ans en 1938. Son théâtre, populaire et rapidement condamné par les nazis, mélange critique sociale et recherche théâtrale tout en restant dans le cadre classique du théâtre mimétique. Ses pièces suscitent aujourd'hui un regain d'intérêt, ainsi *Casimir et Caroline* -drame social et amoureux qui se joue au milieu d'une très mélancolique fête foraine, sur fond de crise- a été mis en scène à l'hiver 2009 au Théâtre de la Ville, à Paris. Et quant à Brecht, si les grandes pièces de son répertoire sont bien sûr toujours jouées, on remarquera que *Baal*, cette pièce de jeunesse, influencée par l'expressionnisme, profondément lyrique et bien différente du reste des pièces du dramaturge, a été jouée en 2007 à Paris (aux ateliers Berthier).

que le texte est en dehors de l'événement scénique<sup>1</sup>. Les pièces du dramaturge contemporain Ricardo Bartís qui s'inspirent très ouvertement de l'œuvre arltienne sont un bon témoin de cette actualisation nouvelle<sup>2</sup>. Pourquoi les pièces arltiennes ont-elles aujourd'hui la faveur de certains metteurs en scènes? Sans doute parce que dépourvu de l'assurance de l'idéologie, il n'offre pas de grande explication du monde dont notre époque a fait un deuil forcé, et qu'il lui préfère le labyrinthe des drames de l'homme singulier.

## 2. Vocation politique du théâtre et esthétique du tableau

Dans son théâtre, Arlt pose donc à nouveau son regard sur l'état du monde. Déjà les romans arltiens interrogeaient la modernité, ses zones d'ombres, ses tensions, à égale distance des synthèses optimistes de Florida et de l'espoir révolutionnaire de Boedo. Cette interrogation est plus manifeste encore au théâtre. Sans doute car, plus encore que les romans, le théâtre, art collectif, social, visuel a vocation à interroger la marche tortueuse du monde. Par son fonctionnement, le théâtre institue en effet une relation fictionnelle entre deux entités plurielles. A la petite société des personnages fait écho l'assemblée du public qui a pris place dans la salle : regroupement occasionnel d'individus mais que le déroulement de la fiction, des émotions vécues dans un même mouvement, va peu à peu constituer en une communauté éphémère et illusoire.

Arlt en est bien conscient, lui qui, on s'en souvient, s'enthousiasmait de l'émotion partagée de son public. Et ses pièces reflètent dans leur structure même cette relation en miroir (les deux plans de réalité et les effets de théâtre dans le théâtre de *Trescientos millones*,

---

<sup>1</sup>Une analyse du théâtre doit donc, idéalement, prendre en compte le devenir scénique des pièces. L'analyse des mises en scène, lorsqu'elle est possible, n'est pas un simple supplément. «Un texte de théâtre, à la différence d'un texte littéraire, n'est pas destiné à la lecture mais au jeu. Aucun lecteur ne peut compléter le texte en imagination, car ce jeu varie selon les lieux et les temps. Et donc tout texte de théâtre survivant à l'événement pour lequel il était fait est une chose molle, informe et sans signification.» Florence Dupont, «ouer le texte... n'est pas jouer», Paris, *Le Monde*, 10 juillet 2009.

<sup>2</sup>Selon Jorge Dubatti, la pièce de Ricardo Bartís, *El pecado que no se puede nombrar* met à jour une «communauté de sens transhistorique dans la culture argentine», mais elle s'approprie aussi politiquement le texte arltien en le transformant en un lieu de résistance critique «face à l'avancée des structures du néolibéralisme et du capitalisme autoritaire». Jorge Dubatti, «Roberto Arlt en los noventa : la poética teatral de *El pecado que no se puede nombrar* de Ricardo Bartís», *Itinerarios*, Buenos Aires, Eudeba, 1999, n°2, p.103-111.



la représentation d'une «fausse» pièce dans *Saverio el cruel* où les personnages sont tour à tour acteurs et spectateurs). Par ces procédés, Arlt radicalise la nature spéculaire du théâtre, la scène devient le miroir déformant de la réalité sociale. Les jeux d'interactions, la tension visuelle qui se noue entre le spectateur et la scène sont les moyens de constitution de la scène en image de la société.

Cette double destination collective, fondatrice de l'événement théâtral constitue par nécessité l'art du théâtre en un acte social. Indépendamment même du contenu de ce qui sera représenté, et qui lui conférera ou non signification, l'expérience que nous faisons du théâtre prend ainsi la valeur d'une allégorie implicite de la vie collective, de l'être avec les autres, devant les autres, pour les autres. D'une certaine façon, on peut affirmer que ce qui est politique, au principe du théâtre, ce n'est pas ce qui est représenté, c'est la représentation. L'une des conséquences de la double destination collective de la représentation théâtrale est la propension de la scène à devenir allégorie du corps social : par la simple mise en place du dispositif spectaculaire, les relations qui s'établissent entre les personnages sont comparées par le spectateur à celles dont il fait l'expérience dans la vie.

On comprend dès lors l'importance qu'Arlt accorde à la qualité visuelle de ce que le texte produit, en d'autres termes à la dimension de spectacle de ses pièces. L'attention du spectateur doit être fixée par la qualité visuelle de la scène pour que se mette en place son alchimie particulière, le jeu spéculaire qui constitue la scène en allégorie du corps social. Arlt montre un soin particulier à la construction de l'espace, qui, au-delà d'un souci décoratif, suppose une esthétique qui repose sur le tableau.

Ce sont bien sûr les didascalies qui révèlent cette attention portée par Arlt au spectacle que doit produire la pièce. Dans *Trescientos millones*, elles sont nombreuses, longues et précises, chaque nouveau changement de situation étant précédé d'une longue description des éléments présents sur la scène. Elles émaillent le texte mais c'est surtout au début de chaque nouveau découpage qu'une longue didascalie pose le décor. L'importance du décor se traduit dans le double découpage de la pièce en actes mais aussi en tableaux<sup>1</sup>. Voici deux exemples pris dans le premier acte qui permettent de mesurer l'importance de ce texte dit secondaire dans la pièce arltienne :

---

<sup>1</sup> La pièce *El fabricante de fantasmas* est découpée de la même manière, en actes et en tableaux.

*Cuarto de servicio, con camita de una plaza ; en un ángulo, un ropero de madera blanca, un velador, un banquillo cantinero de tres pies. Al foro, puerta. Al costado de la puerta, un ventanillo. El cuarto, enlucido de verde claro, tiene la desolada perspectiva de policromía de una novela por entregas por Luis de Val. Durante unos segundos la escena queda en silencio. Un rayo de luna entra en el cuarto, y remotos se escuchan rechinamientos de tranvías y un distante final de vals al piano.*

*Personaje real :*

*Sirvienta : Mujer de veinticuatro años. Expresión dura e insensible que de pronto se atempera en un añamamiento voluptuoso de ensueño barato. Recuerda a Rina, el Ángel de los Alpes, o cualquier otra pelandusca destinada e enternecer el corazón de estopa de las lectoras de Carolina Invernizzi o Pérez Escrib.*

*Personajes de humo :*

*La Muerte, Rocambole, Capitán de transatlántico, Marinero, Galán, Niñera, Lacayo con patillas, las amigas Griselda y Azucena, Cenicienta en pañales.*

*Trescientos millones, Acte I, Tableau I (249)*

Cette première didascalie qui établit le décor sur lequel s'ouvre la pièce appelle plusieurs remarques. Il s'agit d'un décor réaliste dont les détails semblent importants, dont le référent est clairement identifiable, les quelques pièces de mobiliers connotant la pauvreté et la simplicité, les sons mentionnés situant l'histoire dans un contexte urbain. Cependant, la didascalie s'appuie sur des référents littéraires : le décor est indexé sur le modèle du roman populaire. Cette référence situe la scène dans un univers imaginaire et romanesque qui dès le début de la pièce, avant même que les personnages ne fassent leur apparition, est mis en place par la didascalie. Enfin, la voix du dramaturge se fait particulièrement entendre dans cette didascalie ; il ne s'agit absolument pas pour Arlt de se faire discret en s'effaçant derrière la présentation d'un décor ; les didascalies ne sont pas de simples indications destinées aux metteurs en scène, dans *Trescientos millones*, elles apparaissent comme un texte très clairement porté par une voix. Aussi dans cette esthétique du tableau s'entendent les traces d'une énonciation romanesque. Les didascalies laissent entendre un discours, apte à porter une critique, ou comme ici, à établir une complicité avec le lecteur/spectateur.

Elles seront plus nettes encore dans le tableau suivant :

*Lentamente la luz decrece en el cuchitril hasta convertirse la progresiva oscuridad en tiniebla cimeriana. Se escuchan pasos, e insensiblemente una luz verdosa inunda la habitación, revelando ahora a la Sirvienta sentada a la orilla de su camastro. Pero el cuchitril ha crecido, prolongándose su muro en el puente de un transatlántico, con amarilla chimenea oblicua y las plumas de los guinches abiertas en abanico. Claridad anaranjada rueda sobre la nave y la perspectiva plateada y verdegay del océano quimérico.*

*Un Marinero entra en la zona del puente y sin decir esta boca es mía deposita una hamaca. Luego mira el mar y sale.*

*La Sirvienta lentamente se desprende de su ensueño y avanza hacia la pasarela de la nave, poniéndose una mano sobre los ojos a modo de visera para mirar el horizonte. La criada, encogida y triste, se ha transformado en una criatura voluptuosa y elástica que sonríe con delectación al paisaje que la rodea.*

IMPORTANTE : *La Sirvienta en el transcurso de toda la obra continúa vistiendo su guardapolvo de menestrela, y los personajes de humo afectarán no darse cuenta de ello. Trescientos millones, Acte I, Tableau II, Scène I (255)*

Nous voici dans le second tableau de ce premier acte. La didascalie insiste sur l'évolution du décor, sur le processus même de son changement. L'espace est un acteur essentiel du drame, sujet lui aussi au temps comme le montre l'importance accordée aux jeux de lumière. Ce passage, plus encore que le précédent peut-être, apparaît comme un texte à part entière, à l'harmonie travaillée (adjectivation singulière, rythme, dramatisation) une sorte de poème centré autour du personnage de la servante, figure mobile enveloppée dans un paysage poétique, dont la progressive transformation s'accorde à celle de la servante. Cette fois, la voix descriptive a pris une tonalité plus douce et mélancolique.

Ces deux exemples montrent donc, que plus que poser un décor, les didascalies apparaissent comme un texte à part entière qui construit une image sur scène, crée une atmosphère et rythme la pièce. En choisissant le découpage en tableaux, Arlt souligne ces trois fonctions. Le tableau est un type de séquence relativement autonome par rapport à la dynamique discursive du conflit dramatique, traditionnellement découpé en scènes et en actes. Il se définit par un effet de découpe, analogue à celui que produit le cadre d'une toile de peinture. Sa vocation dramatique est de créer une focalisation sur un monde (ici l'univers de la servante) qui s'impose au spectateur avec une présence visuelle et silencieuse méconnue de l'abstraite dramaturgie classique, exclusivement fondée sur la parole. Le tableau fixe la spectacularité de la pièce, l'*opsis* négligée par la dramaturgie aristotélicienne car jugée secondaire et propre à détourner du conflit, nœud du drame classique.

Les conséquences politiques de cette esthétique sont importantes, qu'elles soient d'ailleurs recherchées ou pas. Avec *La fiesta del hierro* nous allons constater qu'une utilisation consciente de cette esthétique sert une critique politique tandis que dans *África*, Arlt, abaisse les barrières de sa vigilance critique, au risque d'endormir celle du spectateur.

Ainsi dans *La fiesta del hierro* (1940) le décor devient même le centre du drame dont toute l'action tourne autour des préparatifs de la fête organisée en l'honneur d'Armstrong Grurt, un marchand d'armes. Au centre de la fête, la statue d'un dieu antique «Baal Moloc», représentant les «activités de notre usine» -explique Mariana, la femme d'Armstrong Grurt- est en pleine construction jusqu'au moment final, celui où les invités

entrent pour la fête. L'idole est la grande affaire de la pièce, en tant que symbole mais aussi en tant qu'objet scénique, réalité présente sur scène. Des ouvriers installent le système qui permettra le bouquet final de la fête, -l'embrasement de l'idole en plein milieu d'un étrange rite aux accents antiques célébrant le dieu de la guerre-, au rythme des commentaires et des suggestions de Mariana et Don Carlitos, second d'Armstrong Grurt et amant de sa femme, soucieux de transformer l'installation en un véritable «spectacle». La critique arltienne de la course à l'armement et la dénonciation conjointe de l'industrie capitaliste et de l'idéologie guerrière des régimes totalitaires sont manifestes dans cette pièce sur laquelle nous reviendrons sous peu et dont toute l'efficacité repose sur l'image visuelle construite sur la scène.

Enfin, *África* (1938) pièce écrite par Arlt quelques temps après son voyage au Maroc et qui reprend l'argument de deux nouvelles de *El criador de gorilas*<sup>1</sup>, accentue cette esthétique du tableau. En effet chaque acte est introduit par un très long texte descriptif dont la fonction dépasse amplement celle de la didascalie classique. Ces textes sont de véritables descriptions romanesques qui ne se contentent pas d'indiquer les emplacements des personnages ni de donner quelques éléments de décor. Ils reconstruisent le Maghreb visité par le reporter, entre le souci d'une précision documentaire (vêtements, mobiliers, us et coutumes) et l'adoption d'un imaginaire orientaliste bien connu dans la littérature occidentale<sup>2</sup>.

Arlt ramène de son voyage les images, les couleurs, les formes et les sons d'un orient vu à travers le prisme d'un imaginaire déjà constitué. C'est ce livre d'images -images d'Epinal, célébrant le mystère d'un monde inconnu- qu'il déploie sur la scène. Arlt décrit la pièce comme une série de tableaux où l'évocation d'une atmosphère, un certain rythme semblent l'emporter sur les enjeux d'un conflit, d'ailleurs bien difficiles à cerner dans cette pièce où l'action est très confuse :

Quando se levanta el telón, aparece un poblado árabe de un color que tira de espaldas de tan bonito, y un ciego que empieza a contar unas historias, y de pronto se hace la oscuridad y luego aparece otra vez la luz y la gente comprende que todo lo que se representa en el escenario es lo que cuenta el ciego. [...]

---

<sup>1</sup>Il s'agit des nouvelles intitulées «Rahutia la Bailarina» et «La Aventura de Baba en Dimisch esch Sham» publiées d'abord en 1937 dans la revue *El Hogar* puis dans le recueil *El criador de gorilas* en 1940.

<sup>2</sup> Nous reviendrons, dans le dernier chapitre de cette étude, sur la perception de cet Orient et sur la construction de l'«Afrique» dans les *aguafuertes* et nouvelles écrites par Arlt lors de son voyage.

*Africa* no sólo gusta como obra teatral en sí, sino también como una sucesión de cuadros de color, pues el primer cuadro como dije es un mercado árabe, el segundo cuadro el interior de un harem, el tercero la joyería de un árabe y el cuarto el interior de una casa morisca.  
Lettre de Roberto Arlt à sa mère, mars 1938<sup>1</sup>

Au-delà d'une simple fonction décorative, le tableau suppose donc une esthétique nouvelle qui, nous l'avons déjà commenté, favorise l'investissement imaginaire du spectateur. Le théâtre, en captant l'imaginaire du spectateur, en se constituant comme interaction d'un regard public et d'un regard intime, devient aussi une arme potentiellement dangereuse. Sous son déguisement coloré, *Africa* présente une image conventionnelle, acritique et extrêmement stéréotypée de l'orient. Il enferme le monde arabe dans un ailleurs spatial et temporel où règne une morale cruelle et primitive. Arlt propose l'orient construit par l'occident en ignorant sa réalité contemporaine. Le dramaturge a raison de décrire sa fantaisie comme une série de tableaux, car ici c'est le pittoresque qui l'emporte.

Mais il est d'autres façons, plus dangereuses, de capter les imaginaires. La manipulation des corps et des imaginaires dans une dramaturgie nouvelle issue du bouleversement optique qui affecte le théâtre et que nous avons déjà décrit plusieurs fois, est le propre des régimes totalitaires. Le théâtre est alors à même d'en démonter les ressorts. Arlt retrouve son regard critique dans une pièce qui s'y emploie. Nous allons le voir en approfondissant l'analyse de *La fiesta del hierro*.

### 3. Rites et fêtes

La préparation d'une fête (*Saverio el cruel*, *La fiesta del hierro*), l'accomplissement d'un rite aux accents païens (*La fiesta del hierro*, *El desierto entra en la ciudad*), l'exécution d'un personnage (*Saverio el cruel*, *La fiesta del hierro*, *El desierto entra en la ciudad*) donnent une grande importance au décor qui devient l'instrument d'une nouvelle définition de la théâtralité. Cette dernière est plus largement celle du théâtre des avant-gardes dont nous avons déjà évoqué certains aspects et dont à présent nous pouvons mesurer les enjeux politiques. En relation avec une notion plus large du théâtre, provenant des seizième et

---

<sup>1</sup>Omar Borré, *Arlt y la crítica 1926-1990*, Buenos Aires, Ed. América Libre, 1996, p.157.

dix-septième siècles, la notion de théâtre se définit en termes de moments et de processus sociaux aux caractéristiques spectaculaires : jugement, exécutions, ou autres types de mises en scène publiques. Le geste du théâtre renvoie donc non seulement à la présence réelle et auratique du corps sur la scène, on s'en souvient, mais aussi au caractère théâtral de la société en général (fondé en partie sur cette dernière) qui transforme le théâtre en moyen privilégié pour la représentation des processus sociaux. La fascination d'Arlt pour le théâtre se trouve au croisement de ces moments.

*La fiesta del hierro* illustre parfaitement cette conception de la scène tout en radicalisant ses conséquences. Tissu de références, cette pièce de 1940 est peut-être la plus politique d'Arlt et mérite donc que nous nous attardions sur sa particulière synthèse. En effet, la pièce se clôt sur la fameuse fête qui a occupé tous les esprits et tenu en haleine le spectateur. Ce dernier peut alors assister à un étrange spectacle, entre le rite antique et la célébration de l'industrie d'armement contemporaine. Assemblée d'invités transformés en chœurs, participants hypnotisés d'une parodie de rite, costumes, chants et formules rituels, discours messianiques, rien ne manque à ce pur délire visuel. Et le clou de la fête est un sacrifice «rituel» dont les invités, vêtus de tuniques et chaussés de sandales scandent les étapes en prononçant en chœur des formules ritualisées, guidés par un maître de cérémonie. Au milieu de l'assemblée, le roi de l'armement gravit, au bras de sa femme, les marches d'une estrade où à l'aide d'une torche il allumera le «feu rituel». Voici un court extrait de ce long spectacle :

*Alguien alcanza a Don Carlitos, tras una columna, una antorcha encendida. Don Carlitos entrega la antorcha a Mariana. Un círculo de llamadas envuelve al idolo en una columna de fuego. Mariana baja la gradería entre aplausos. Don Carlitos vuelve la espalda a los invitados, como éstos se la vuelven al público, y se arrodilla ante el idolo, hacia el cual extiende los brazos abiertos. Su voz resuena potente.*

Cruel, beneficioso, indestructible. Escucha la voz de estos hombres fuertes, de estas mujeres audaces. Quieren reverenciarte por los bienes con que los enriqueciste.

Coro de Hombres –Te damos las gracias/porque multiplicas nuestras monedas de oro/en el arca/y acrecientas la indulgencia de nuestros teólogos/y la gordura de los esbirros/que le prestan jactancia a nuestros palacios. [...]

*El matrimonio se inclina sobre las reses y las degüella. Los criados recogen la sangre en cuencos y les entregan los cuencos a Mariana y al Sr. Grurt. Los criados continúan descuartizando las reses.*

Sr. Grurt –Te ofrezco la sangre de este cordero negro. (*Le arroja al idolo la sangre*) Séanos propicio.

Mariana –Te ofrezco la sangre de este cordero blanco. Sé nuestro benefactor.

*La fiesta del hierro*, Acte III, scène XIII (517-519)

Cette mascarade antique rappelle la liturgie spectaculaire qui se met en place dans les années 1910-1940, en Allemagne, depuis le théâtre jusque dans le régime national-

socialiste qui en pervertit l'ambition messianique et qui renoue avec les puissances primitives du mythe. L'évolution du théâtre vers la monumentalité visuelle participe d'une métaphysique qui cherche à conjurer la crise spirituelle de l'homme moderne dans le monde réifié de la technique et se donne pour mission de sauver l'humanité du désastre provoqué par la révolution industrielle et la Première Guerre mondiale. Cette métaphysique qui procède d'une critique anticapitaliste de la civilisation fondée sur un profond pessimisme culturel promeut la vision d'un Homme nouveau, affranchi de l'identité rationnelle du sujet cartésien, et en révolte contre la raison instrumentale qui domine le processus historique à l'ère de la société de masse.

On sait que ce projet global de régénérer l'humanité par la création d'un Homme nouveau a été l'une des préoccupations majeures des avant-gardes européennes aussi bien que des mouvements esthétiques, politiques et philosophiques les plus réactionnaires. Dans les romans d'Arlt, cette figure est déjà présente, détournée, ironisée, dégradée notamment sous les traits de Barsut, Homme nouveau qui en réalité est un fantoche d'Hollywood. Dans *La fiesta del hierro*, c'est l'industriel Grurt qui l'incarne, célébré dans cette scène d'euphorie collective. Le théâtre permet à Arlt de donner toute la mesure de cette figure extrêmement ambivalente. En effet, construction éminemment problématique, la fabrication de cet Homme nouveau anime le projet messianique du théâtre expressionniste mais aussi, plus tard, l'imaginaire et la dramaturgie des grands rassemblements nazis. C'est dans les arts du spectacle, comme arts de la visibilité, plus que dans tout autre domaine d'expression que se manifeste le trait essentiel de cette figure, à savoir sa spectacularité même, qui a pu servir aussi bien à la mise en scène utopique de la vie communautaire au début du siècle (dans le théâtre expressionniste et la danse moderne allemande en particulier) qu'à la théâtralisation du quotidien sous le régime national-socialiste<sup>1</sup>.

La puissance singulière et étrange de *La fiesta del hierro* repose sur la présence de cette visualité monumentale. Un tel déploiement spectaculaire alliant à une dramaturgie antique un éloge morbide de la technologie guerrière n'est évidemment pas sans évoquer des

---

<sup>1</sup>Sur cette question voir Cécile Schenck, «La réactivation du mythe de l'homme nouveau dans le théâtre expressionniste et la danse moderne allemande au début du XX<sup>e</sup> siècle», Véronique Léonard-Roques et Jean-Christophe Valtat (dir.), *Les mythes des avant-gardes*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2003, p.205-216.

images très proches dans le temps pour le spectateur contemporain –et sans doute toujours aussi suggestives aujourd’hui. Mais la pièce d’Arlt ne se contente pas de parodier la théâtralité des régimes totalitaires elle en retrace, sans doute involontairement, la généalogie. En effet la pièce convoque et le projet messianique expressionniste fondé sur la croyance en la naissance d’Homme nouveau, rédempteur de l’humanité et sa perversion idéologique, autrement dit, la théâtralité des régimes totalitaires, instrumentalisant cet Homme nouveau. Rappelons que le dieu de la fête organisée en l’honneur d’Armstrong Grurt est Baal, dieu païen, transformé ici en «idole» mais aussi titre d’une célèbre pièce subversive du jeune Brecht (1918) qui déjà condamnait le messianisme en faisant apparaître Baal comme l’envers décadent de tous ces «annonciateurs de Dieu sur la Terre»<sup>1</sup>.

Plus qu’une dénonciation de la course à la guerre, plus qu’une parodie des rassemblements totalitaires, la pièce d’Arlt met à jour les impasses meurtrières dans lesquelles l’illusion idéologique des décennies précédentes a conduit les peuples. La référence –encore une fois, elle n’est peut-être pas recherchée par Arlt, mais elle produit un effet de sens puissant– au théâtre expressionniste donne une profondeur idéologique à la pièce, au-delà de la parodie. Les affinités conscientes ou non entre l’image théâtrale (expressionniste) de l’Homme nouveau et sa reproduction mimétique par la machine totalitaire semblent révéler *a posteriori* la double nature contradictoire de cette figure, comme produit artificiel de la technique en même temps que fantasme d’une régression vers des harmonies cosmiques ou simplement pré-industrielles. *La fiesta del hierro* recueille les contradictions idéologiques d’une époque qui en vit alors dramatiquement les effets.

En effet, la pièce est écrite à un moment (1940) où l’Europe a commencé à faire la cruelle expérience de ce dont Arlt, depuis les pages de *El Mundo* se fait l’écho<sup>2</sup>. La fin de la pièce, avec sa débauche d’effets visuels spectaculaires, retourne dans un geste d’une ironie

---

<sup>1</sup>*Ibid.*, p.208

<sup>2</sup>Entre mars 1937 et juillet 1942, le titre de la colonne d’Arlt dans *El Mundo* devient «Tiempos presentes» puis «Al margen del cable». Les deux titres successifs montrent bien l’intérêt d’Arlt pour l’actualité contemporaine, internationale. Et pour décrire la marche à la guerre de l’Europe, Arlt se réfère à l’antiquité. En effet, quelques semaines après l’invasion de la Pologne, Arlt écrit : «Europa se encamina hacia las fauces de Baal-Moloc, piensan los filósofos de este crepúsculo del siglo XX, y se encamina hacia su propia destrucción, empujada por vastas masas juveniles, que visten uniformes de partidos políticos, de acción punitiva, como no se conoció ni en la antigüedad bárbara.», «Los jóvenes de los tiempos viejos», *El Mundo*, 21 septembre 1939. Cf. *El paisaje en las nubes, crónicas en El Mundo 1937-1942*, prologue de Ricardo Piglia, édition et introduction de Rose Corral, Buenos Aires, FCE, 2009, p. 437-438.



féroce la célébration guerrière : dans l'idole embrasé par Grurt s'était caché son fils, Julio, qui depuis le début de la pièce, était un témoin critique des agissements des adultes. La parodie du sacrifice de l'innocent devient, par ce renversement ultime, un drame humain bien réel. Avec ce retournement brutal et ce sacrifice invisible (Julio est caché dans l'idole) Arlt met à jour la violence intrinsèque de cette dramaturgie guerrière.

Enfin, en terminant sa pièce par une scène d'euphorie collective, Arlt pointe les risques politiques d'une exploitation de l'émotion. Arlt qui, on s'en souvient, en fait le seul critère de qualité du théâtre, est trop sensible à son pouvoir pour ne pas en percevoir les dangers. C'est la leçon du dramaturge qui connaît toute l'ambivalence des pouvoirs de la scène et la responsabilité qui lui incombe.

## Chapitre II Littérature, images et voyages



África es la luna<sup>1</sup>.

Ô nature! Beauté, grâce ineffable des cités d'Orient [...] comment peindre l'impression que vous causez à tout rêveur, et qui n'est pourtant que la réalité d'un sentiment prévu? On a déjà lu cela dans les livres, on l'a admiré dans les tableaux [...] mais ce qui surprend aujourd'hui, c'est de le trouver encore si pareil à l'idée qu'on s'en est formée<sup>2</sup>.

¿Hay alguna otra razón que el exotismo para seguir leyendo a Arlt? ¿Hay acaso alguna que sea más importante<sup>3</sup>?

Ce parcours dans l'œuvre arltienne s'achève par l'étude de deux corpus de textes, l'un écrit lors d'un voyage d'Arlt en Patagonie et l'autre, constitué d'un ensemble de textes écrits à l'occasion d'un autre séjour, au Maroc. Le premier réunit les vingt-trois *aguafuertes* écrites lors du voyage de l'écrivain dans le Sud en janvier et février 1934. Le second est un ensemble composé de dix *aguafuertes* publiées dans *El Mundo* lors du séjour de l'écrivain au Maghreb en juillet et août 1935 puis réunies sous le titre «Marruecos» dans les *Aguafuertes españolas* (1936)<sup>4</sup> et de quinze nouvelles écrites entre 1936 et 1940, dont certaines sont publiées dans les revues *El Hogar* et *Mundo Argentino* entre 1937 et 1938 puis réunies dans un recueil, *El criador de gorilas*, publié au Chili en 1941. A ce corpus de textes, s'ajoutent une série de photographies prises par Arlt lors de son séjour en Afrique du nord et dont certaines accompagnaient la publication des *aguafuertes* africaines dans *El Mundo*.

Perçues comme marginales, déconcertantes tant par leur thématique que leur poétique jugée rétrograde, les nouvelles de *El criador de gorilas* ont longtemps été négligées par la critique. Pour les chroniques, s'ajoute l'indifférence prolongée de la critique à l'égard des textes dont le caractère littéraire était sujet à discussion. Il s'agira ici de montrer les enjeux d'un corpus oriental (dans lequel les chroniques patagoniennes jouent leur rôle comme nous le verrons sous peu) : littérature de voyage, ce corpus infléchit le parcours de l'écriture arltienne. Nouveauté majeure, la source de l'écriture est une expérience inédite

---

<sup>1</sup>Roberto Arlt, *África* (1938)

<sup>2</sup>Gérard de Nerval, *Voyage en Orient* (1851), *Œuvres complètes*, t.II, Paris, Gallimard, 1984, p.471.

<sup>3</sup>Alan Pauls, «La línea Arlt», *Radar Libros*, n°126, Buenos Aires, 2 avril 2000.

<sup>4</sup>Les *Aguafuertes españolas* ne réunissent qu'une partie des quatorze textes écrits au Maroc et publiés dans *El Mundo* : elles n'en recueillent que dix. Les articles non inclus dans le volume édité par Rosso en 1936 sont les suivants : «El agente n°80 y su sustituto», du 30 juillet ; «¿Dónde está la poesía oriental? Las desdichadas mujeres del Islam. Mugre y hospitalidad», du 2 août ; «El arrabal moruno. Mis amigos los tenderos. Saludos, genuflexiones y parásitos», du 18 août et «Visita a la escuela musulmana. Hay que saber el Corán de memoria. El palmetazo es en la planta de los pies», du 19 août.

et visuelle, celle du photographe (Arlt voyage muni d'un appareil-photo Kodak). C'est donc l'observation sidérée du voyageur-photographe, œil ouvert sur l'espace parcouru qui préside à l'écriture de ces textes. Le voyage apparaît comme l'autre voie explorée par l'écriture arltienne, parallèlement au théâtre. Un besoin de voir attirait Arlt vers la scène, ici c'est une autre expérience visuelle, celle de l'observation fascinée d'espaces naturels et humains, médiatisée, comme on le verra, par un certain nombre de filtres, qui est à l'origine de l'écriture de voyage. Monde d'images nouvelles, les textes orientaux introduisent une autre visualité dans l'imaginaire arltien et influencent la poétique de la fin de l'œuvre par le développement de thèmes exotiques et fantastiques.

Les *aguafuertes* conduiront donc à envisager un nouveau chemin de l'écriture arltienne. Le voyage bouscule l'écriture référentielle jusqu'alors pratiquée dans les *aguafuertes* : la nouveauté altère le système de représentation forgé dans les textes consacrés à Buenos Aires. Il faut trouver de nouvelles solutions pour fixer la trace des nouveaux espaces. Le geste référentiel est bousculé, de nouvelles solutions émergent. Visuelles, celles-ci oscillent entre le stéréotype culturel et la recherche de la «vérité» photographique. Aussi la représentation de l'Orient dans les textes et les images du Maroc pourrait-elle se définir comme un travail sur le cliché : comment dépasser le cliché culturel, stéréotype figé, transmis par un puissant imaginaire collectif, à travers une perception renouvelée par l'instantané photographique, ce cliché 'vrai' que la Kodak offrirait à l'écrivain. On verra que la synthèse de cette dialectique n'est pas des plus évidentes et que les contradictions demeurent vives dans l'écriture arltienne de l'Orient.

En effet à l'occasion du voyage, cet imaginaire nouveau, exotique, qui apparaît dès les *aguafuertes* du Maroc s'épanouit dans *El criador de gorilas*. Renouveau ou, au contraire, signe d'un appauvrissement de l'écriture et véritable coda de l'œuvre arltienne, les dernières nouvelles de l'écrivain suscitent des lectures contradictoires et souvent passionnées. On verra comment, à travers cet imaginaire inédit et ces contradictions la *mala escritura* d'Arlt se renouvelle.

## I Une écriture en voyage. Images nouvelles, imaginaires anciens

### 1. Le voyage, un nouveau défi pour l'écriture

Le périple d'Arlt au Maroc est le dernier d'une série de voyages qu'il accomplit à partir de 1930 pour le compte de *El Mundo*. L'écrivain est en effet 'envoyé spécial' du quotidien dans divers pays et régions de l'Argentine entre 1930 et 1936. En 1930, un premier voyage le mène en Uruguay et au Brésil<sup>1</sup> ; en 1933, il remonte le fleuve Paraná sur des bateaux de marchandises, s'arrêtant dans les coins oubliés de la République Argentine ; en 1934, c'est en Patagonie qu'il se rend, et que, pour la première fois, il voyage muni de son appareil-photo Kodak<sup>2</sup> ; enfin, il est envoyé pour un an en Espagne, pays qu'il parcourt inlassablement, du nord au sud et d'est en ouest.

Avant d'en venir au corpus qui nous intéresse, il convient de nous arrêter brièvement sur la notion de littérature de voyages. Les *aguafuertes* qu'Arlt écrit en dehors de Buenos Aires sont en effet des récits de voyage. Comme tels, ils accentuent les questionnements de l'écriture référentielle, catégorie à laquelle les *aguafuertes* portègues appartenaient déjà. Les problèmes théoriques posés par l'écriture de voyage sont ceux de l'écriture référentielle, accentués par la nouveauté du référent et le sentiment accru d'une difficulté à le dire. Penchons-nous, avant de poursuivre, sur la nature de ces difficultés et sur la dynamique d'écriture que ces dernières mettent en place dès les premiers voyages et qui sera aussi, modifiée et enrichie, celle des *aguafuertes* écrites au Maroc.

Dans ces textes de voyage, Arlt insiste davantage que dans ses textes portègues sur les difficultés qu'il rencontre, sur la résistance de l'objet qu'il veut décrire (paysages, sociétés) et sur les filtres qu'il doit employer pour ce faire. Arlt rencontre là l'épineux problème de l'entreprise référentielle, dans laquelle il y a «quelque chose qui relève de l'impossible»<sup>3</sup>. Cet impossible tient dans la difficulté même d'une écriture qui procède de la

---

<sup>1</sup>Il s'agit de quarante-cinq *aguafuertes* publiées entre le 31 mars et le 2 juin 1930. La plupart n'ont pas été publiées dans les différentes éditions des *aguafuertes*.

<sup>2</sup>Il s'agit de vingt-trois *aguafuertes* publiées dans *El Mundo* en janvier et février 1934. Ces textes ont été réunis par Sylvia Saïtta dans *En el país del viento. Viaje a la patagonia* (1934), Buenos Aires, Simurg, 1997. Les numéros des pages citées dans ce chapitre seront ceux de cette édition.

<sup>3</sup>Christine Montalbetti, *Le voyage, le monde et la bibliothèque*, Paris, PUF, 1997, p.1.

confrontation à un objet, dont l'existence est préalable, extérieure, et sentie comme résistante. Bien sûr, cette confrontation est une configuration, et le texte référentiel, comme le texte de fiction, d'une certaine manière, construit son objet<sup>1</sup>. Mais cette configuration conduit à un certain nombre d'apories, que les textes arltiens mettent en scène. On devine en effet comment cette configuration de la confrontation qui suppose de mettre en regard, d'un côté, un objet préalable, de l'autre une somme de moyens, lexicaux, syntaxiques, et plus largement un ensemble de procédés textuels, engendre tout un ensemble de difficultés que l'on peut regrouper en deux séries.

La première consiste dans le risque d'une hétérogénéité entre les moyens du langage et l'objet réel, que cette configuration entraîne. La préexistence de l'objet est précisément le principe qui fonde sa résistance. Cela qui à la fois existe en dehors du langage, et obéit à ses propres règles, a toutes les chances d'être d'une autre structure que celles du langage ou du texte. C'est cette autonomie de l'objet qui menace d'abord le bon fonctionnement du geste de la référence. Confrontée au monde, la plume fait l'épreuve de la différence que son objet entretient avec les instruments qu'elle convoque ou avec les codes qui la sous-tendent et ce à tous les stades, celui de la dénomination (le réel est indicible), celui de la description ou de la narration (le réel est indescriptible, inénarrable).

On verra sous peu qu'Arlt formule ces difficultés de l'entreprise référentielle à plusieurs reprises de sorte que le geste de la référence est sans cesse souligné, ses obstacles mis en scène et ses solutions recherchées. Il s'agit, à chaque instant, de trouver les moyens de traduire le visible en lisible. Souvenons-nous de ce fait essentiel : l'écriture arltienne procède, ici plus que jamais, d'une expérience visuelle. Plus encore que dans d'autres textes, les opérations de la perception -contemplation ou observation- sont présentes, soulignées et mises en scènes par l'écrivain. Fréquemment, nous le constaterons, Arlt fait référence à sa position d'observateur et de témoin en mentionnant l'instrument essentiel de son reportage : la Kodak. D'une façon générale, l'une des apories de l'écriture de voyage repose sur la résistance du visible. Arlt trouvera une solution nouvelle, bien que paradoxale, dans l'usage de la photographie.

---

<sup>1</sup>«On pourrait dire [...] qu'il n'y a pas, en dehors du moment inaugural et invérifiable où le locuteur, quand il n'est pas encore locuteur, regarde d'abord silencieusement son objet (et encore, c'est déjà à travers de ses représentations), de situation de confrontation pure, que tout énoncé implique une réélaboration, et qu'à l'échelle générale du texte, l'objet produit par les *Confessions*, par exemple, n'est pas exactement la vie de Rousseau.», *ibid.*, p.3-4

D'autre part -et c'est ici que paraît la seconde série des perturbations de l'entreprise référentielle que l'on peut déduire de la configuration qui la sous-tend- puisque moyens et objet sont disjoints, il peut toujours s'introduire entre eux un certain nombre de filtres. Ces filtres, qui sont essentiellement constitués des représentations en un sens large, et de la mémoire de la bibliothèque, mais aussi de la cinémathèque, des guides touristiques et d'autres livres d'images qui constituent une vaste iconothèque où Arlt va puiser ses médiations, impliquent la menace d'une déformation. Non seulement Arlt est confronté à un objet qui, de par la singularité de sa structure, résiste à la formulation, mais encore il le considère et s'efforce de le dire, à travers l'écran d'autres énoncés, d'autres images qui parasitent l'immédiateté de sa relation.

Dans un premier cas, l'épreuve de l'hétéronomie risque de conduire Arlt, en toute rigueur, à l'aphasie. Sans en arriver à ce point, l'écrivain donne parfois des signes d'agacement devant un réel qui lui résiste et se dérobe à sa saisie. Dans le second, convoquant des représentations préalables, et qui, ou bien se rapportent à des objets distincts, et invitent à l'amalgame, ou bien, et de toute façon, constituent déjà une interprétation, Arlt ne peut dire qu'à côté, qu'autre chose que cet objet qu'il se proposait de saisir.

On pourrait en déduire que l'écriture de voyage chez Arlt, comme toute écriture qui s'essaye à la référence, se confronte dans sa pratique à une série de difficultés ponctuelles et récurrentes, et que fédère l'aporie générale selon laquelle ou bien, à cause d'une hétérogénéité fondamentale et polymorphe des moyens de l'écriture et de l'objet, elle est contrainte de se résoudre au mutisme, ou bien, se développant tout de même, elle procède, à cause de ce recours incontournable à des représentations préalables, à une altération dans le discours de son objet.

La seconde déduction que l'on pourrait formuler est que, parce qu'il n'est pas question ici de nous interroger sérieusement sur les conditions de possibilité ou d'impossibilité de l'énonciation référentielle, ni de prendre parti au sujet du caractère dicible ou indiciel du monde, ces difficultés sont de l'ordre d'une représentation, qui se donne à lire de manière privilégiée dans les lieux réflexifs du texte, comme nous le vérifierons sous peu.

L'écriture de voyage chez Arlt met constamment en scène les apories auxquelles elle se confronte, elle s'applique à les nommer, elle en décline la teneur, en mesure à chaque



occurrence les effets. Le texte de voyage tient ainsi un discours sur sa propre impossibilité, il recense les difficultés à mesure qu'elles se présentent, il y revient. Il élabore aussi des stratégies plus ou moins argumentées de contournement, développe des solutions ponctuelles et travaille ainsi à construire en retour les conditions de sa possibilité. Se met alors au jour une manière de dialectique, dans laquelle le texte ne cesse d'hésiter entre la désignation de ses apories et la mise en place de principes de résolution par où il les dépasse.

Nous allons à présent voir comment cette dialectique est à l'œuvre dans les textes écrits par Arlt lors de son voyage en Patagonie. En soi, ce voyage est intéressant car il pose les questions que nous venons de soulever, tente d'y trouver des solutions, avançant au fil de cette dynamique faite de difficultés posées à l'écriture et de recherches de solutions. En outre, ce voyage crée un précédent important au voyage au Maroc, au moins pour deux raisons. Tout d'abord, c'est la première fois qu'Arlt part muni de sa Kodak et que ses photographies accompagnent les *aguafuertes* dans *El Mundo*, remplaçant les illustrations qui, jusqu'alors, jouxtaient la chronique arltienne. Ce changement est bien sûr d'un intérêt majeur dans le parcours de l'écriture arltienne et de ses liens avec l'image. Dans l'immédiat, l'on peut dire que l'usage de la photographie est un outil nouveau dans la dynamique de cette variante de l'écriture référentielle qu'est le récit de voyage.

La deuxième raison est qu'Arlt part sur les pas d'autres écrivains, vers un espace longtemps perçu comme une sorte d'orient austral, terres lointaines de la République Argentine, mystérieuses et sauvages, déjà façonnées par toute une tradition de représentations. Il s'agit là d'un de ces fameux filtres dont nous avons évoqué l'usage dans l'écriture de voyage, et l'ambivalence intrinsèque (aide et obstacle). Or la confrontation à l'Orient 'réel' (nous verrons en quoi cette 'réalité' sera à nuancer) pourrait remettre en question un imaginaire national dans lequel l'Orient de la littérature, l'Orient construit par l'Europe jouait un rôle prépondérant dans la construction de l'imaginaire du territoire national argentin.

## 2. Le voyage en Patagonie. Placer sa voix, poser son regard

En changeant de référent, les chroniques arltiennes doivent s'adapter à la nouveauté, ce qui suppose un certain nombre d'aménagements. Ainsi, en quittant le territoire familier de Buenos Aires, les *aguafuertes* changent de nom, «fluviales» le long du Paraná, elles sont «patagoniques» dans le Sud de l'Argentine (elles deviendront «espagnoles» puis même «asturiennes» ou encore «galiciennes» à mesure que le reporter évoluera dans la péninsule). Ces déplacements géographiques ont des répercussions sur l'écriture des *aguafuertes*, ils n'en affectent pas seulement les titres. Prolongement des flâneries urbaines, projection sur la page du quadrillage portègne, la colonne arltienne semble viscéralement liée à Buenos Aires dont elle est à la fois l'émanation et la consignation. Aussi un premier ajustement s'impose-t-il, rendu nécessaire par le changement de référent : trouver un lieu d'énonciation devient un préalable nécessaire à l'écriture. Il faut savoir d'où l'on écrit, pour qui, et incidemment sur quoi. Arlt en est bien conscient, lui qui, au début de chaque nouvelle série, prend soin de façonner sa figure, placer sa voix, choisir sa scène d'écriture.

Le pacte de lecture des *aguafuertes porteñas* est remis en question par ce simple fait qu'Arlt n'est plus ce journaliste que le lecteur pouvait croiser un soir dans une rue de Flores ou dans un café de Corrientes, et qui le lendemain rapportait les conversations de la veille, méditait sur une figure du quartier ou sur l'évolution des travaux de modernisation de la ville. La proximité avec le lecteur et le sentiment de simultanéité sont compromis par l'éloignement géographique du journaliste et sa propre étrangeté au milieu qu'il observe pour le compte de ses lecteurs. Au chroniqueur urbain devenu célèbre grâce à sa colonne quotidienne où le lecteur retrouvait le bruissement de sa ville, se substituent de nouvelles figures que le journaliste endosse pour poser sa voix et son regard.

Arlt prend soin de construire sa figure, exploitant la grande plasticité narrative de sa figure auctoriale qui, depuis le début des *aguafuertes*, lui permet de changer son point de vue au gré des changements de référent. Mais, plus encore qu'à Buenos Aires, Arlt semble à tout moment soucieux de définir le lieu depuis lequel il regarde, écrit et s'adresse à son lectorat. Il faut dire que l'écriture de voyage, plus encore que la chronique urbaine, remet sans cesse en question l'identité de celui qui la pratique. L'écrivain en voyage doit

défricher un terrain, délimiter des espaces de sens, espaces du et dans le langage où ce qui se raconte à chaque fois, c'est l'aventure cartographique du tracé de limites qui soumet un terrain à l'exercice d'une subjectivité. En ce sens, la littérature de voyage est une écriture itinérante qui localise et consigne la différence dans l'espace, créant ainsi, de façon permanente, face à l'autre, des enclaves d'identité. Les récits de voyage d'Arlt, plus encore que les autres textes journalistiques, relancent la question de l'image que l'auteur se façonne.

Aussi, au moment d'écrire sur la Patagonie, Arlt choisit-il de s'inscrire dans la grande tradition des explorateurs du continent. Il en chausse les bottes, se munit de l'arme des grands aventuriers et réveille la légende des pionniers du Sud :

Volviendo al tema de mi nota y motivo de mi viaje, diré que pienso recorrer el Neuquén, la cordillera de los Andes, la zona de los lagos y no sé si descubrir un nuevo continente. Como los exploradores clásicos me he munido de unas botas (las botas de las siete leguas), de un saco de cuero como para invernar en el polo, y que es magnífico para aparecer embutido en él en una película cinematográfica, pues le concede a uno prestancia de aventurero fatal, y de una pistola automática.

«Nota, preludeo o prólogo», *El Mundo*, 11 janvier 1934<sup>1</sup>

L'aventure qui, dès le début, guide l'écriture arltienne, est là, à portée de main, sous les semelles de ces bottes de sept lieues, dont l'écrivain prend un certain plaisir à souligner la nature imaginaire et littéraire. Il inscrit ainsi ses chroniques dans une série littéraire qui dépend, plus que des particularités du style ou de la constellation sentimentale qui réunit des personnages, de la continuité d'un paysage, de la réitération d'un espace problématique que signe l'écriture qui le réinvente et le confirme dans sa singularité. En s'équipant pour son périple, Arlt place très clairement son voyage sous le signe de l'imagination littéraire et cinématographique. Il pose ainsi toute l'ambiguïté d'une écriture qui se veut journalistique, proche de son lectorat («Me bastará con estar de nuevo en especial comunicación con mis lectores») et qui, dans le même temps, investit des figures légendaires qui la situent dans une continuité littéraire et cinématographique bien au-delà de la chronique.

Ainsi c'est sur les pas d'autres voyageurs qu'Arlt prend le chemin de la Patagonie, à la rencontre d'un territoire investi par un imaginaire national puissant, désert romantique, puis «frontière» où la Civilisation lutte pour s'établir contre l'indomptable Barbarie. En

---

<sup>1</sup>En el país del viento. *Viaje a la Patagonia* (1934), p.33-34.

effet, le voyage en Patagonie est un périple chargé d'histoire, médiatisé par une longue tradition de récits, depuis ceux des grands explorateurs naturalistes européens en passant par les synthèses des illustres figures nationales, jusqu'aux métaphores téléologiques (avancées dans l'espace comme signes du progrès futur) des voyageurs progressistes. D'Humboldt à Sarmiento, jusqu'à Roberto Payró, le voyage en Patagonie est en effet l'instrument d'une construction de l'espace américain puis plus précisément argentin. C'est là une question qui dépasse très largement le cadre de ce chapitre, il s'agit seulement ici d'en poser les termes.

Projection de constructions épistémologiques, idéologiques et politiques, l'espace est modelé par une série de discours qui laissent leur empreinte sur un territoire où l'imaginaire dispute ses droits au réel. Pure nature, «sauvage et gigantesque», les plaines de la Patagonie sont avec la forêt tropicale et le pic enneigé l'une des images canonisées par Humboldt dans ses célèbres «Vues» (*Views of Nature*, 1808) pour former la triade métonymique du «nouveau continent»<sup>1</sup>. La disponibilité, caractéristique du territoire américain pour les explorateurs européens, devient dans les textes antirosistes des romantiques argentins la marque d'un désert barbare que, bientôt, les hommes de la génération 80, édificateurs de l'Etat national, se donneront pour tâche de remplir, en y apportant «paix et administration». On sait que, loin des séductions esthétiques des descriptions d'Humboldt, les étendues à perte de vue de l'intérieur sont pour Sarmiento le repoussoir fascinant sur lequel il établit sa célèbre dichotomie dans *Facundo* (1845). Le texte de Sarmiento est le prédécesseur d'une série de voyages vers l'intérieur du pays qui forment une sorte de Grand Récit de la construction de l'Etat-Nation, inscrite dans une narration territoriale aux accents d'initiation collective. Enfin, le voyage de Roberto Payró, retranscrit dans *La Australia argentina* (1898), imagine les confins comme le lieu d'une

---

<sup>1</sup>On sait que les écrits de voyage d'Humboldt sont décisifs dans la perception de l'Amérique. En célébrant la beauté inédite des paysages américaines, Humboldt réinvente le «nouveau continent», alliant à l'épistémologie des Lumières qui transforme la nature en un système organisé (naturaliste) une esthétique du sublime. Les textes d'Humboldt façonnent durablement non seulement l'imaginaire américain de l'Europe mais aussi celui des élites latino-américaines, qui, on le sait, perçoivent leur continent à travers les récits et descriptions du scientifique allemand. Sur ce point, cf. Mary Louise Pratt, *Imperial eyes, Travel writing and Transculturation*, New York, Routledge, 1992, et en particulier les chapitres intitulés «Alexander von Humboldt and the reinvention of América», p.109-140 et «Reinventing América/Reinventing Europe: Creole self-fashioning», p.169-193.

autre légitimité, pionnière et laborieuse, terrain d'une participation démocratique plus large dans la construction nationale<sup>1</sup>.

Au moment où Arlt se rend en Patagonie, les vides de l'imagination littéraire antérieure sont donc déjà remplis, les espaces blancs de la carte de l'Argentine ont été peu à peu remplis par les écrits de voyage d'inspirations politiques diverses. Ce n'est pas un espace littérairement vierge qu'il parcourt mais le territoire conquis par des représentations antérieures. Aussi l'effort que suppose l'écriture de voyage, celui de s'ajuster à un nouveau référent, de percer son opacité en accordant les instruments pour le dire, est-il d'emblée tempéré par le recours à la bibliothèque. Le regard d'Arlt est médiatisé par les descriptions des voyageurs et les récits des explorateurs. Devant le paysage du Sud, Arlt retrouve les tournures, formules et expressions consacrées de la littérature de voyage. «Canteros esmaltados de florecillas», «callejuelas limpias y estrechas» émaillent les descriptions des petites villes que le voyageur semble plus reconnaître que découvrir. Arlt lui-même s'amuse de ce recours à des termes de carte postale. Pour saisir cet espace référentiel inconnu, rien de plus efficace que le cliché, avec sa puissance de suggestion visuelle. Les lieux communs, expressions figées, solidifiées dans le langage, ont quelque chose de l'instantané photographique. Comme lui, elles s'emparent du fugitif pour l'installer dans la mémoire, comme un répertoire que l'on pourrait consulter à tout moment.

Arlt a bien compris qu'il doit restituer au lecteur de la chronique une atmosphère, planter un décor, aussi joue-t-il avec les images littéraires ou visuelles de la mémoire collective : l'explorateur des films hollywoodiens, les clichés fleuris des cartes postales cohabitent avec ce véritable emblème du paysage américain qu'est le pic enneigé («cadenas

---

<sup>1</sup>Sur ce point, on consultera avec profit l'article de Jens Andermann sur l'écriture de voyage et l'imaginaire progressiste chez Payró et Arlt. Au sujet de Roberto Payró, Andermann écrit : «Al reflejar esa estrategia textual y política en una imagen del pionero que coloniza las tierras con perseverancia y criterio nacional, *La Australia argentina* proyecta una nueva hegemonía protagonizada por los nuevos y dinámicos sectores medios, que desde los confines de los espacios físicos y sociales se van haciendo cargo de la nación. La nación, entonces, es reinventada desde las columnas del diario homónimo y desde los espacios que acaba de anexar su dominio, por una escritura que produce un territorio medurado, escenario de pasiones «atempladas» y de una racionalidad pragmática y democrática. Al fin y al cabo, aun cuando nombra los desastres y retrocesos, la crónica de Payró vuelve a invocar el nexos entre avance espacial y progreso futuro, construyendo, una vez más, a la frontera como metáfora teleológica.» Cf. Jens Andermann, «Reporters en la frontera. Periodismo de viaje e imaginación progresista en Payró y Arlt», *El rodaballo*, Buenos Aires, n°10, 2000, p.72-77

de picos rocosos salpicadas de nieve»), l'une des images de la triade par laquelle Humboldt fixe la physionomie imaginaire du continent<sup>1</sup>.

Une autre solution pour contourner la difficulté inhérente à cette écriture est l'emploi de la comparaison. Arlt propose un équivalent de l'objet inédit, en puisant dans le stock des objets qui appartiennent aux réalités familières du lecteur. L'analogie et la comparaison sont les moyens de faire sien l'inconnu par la médiation du connu. Ainsi, au détour d'un chemin, apparaissent, majestueuses, les montagnes :

Ahora el Hudson descende, acercándose al nivel del lago, y las montañas parece que se nos vinieran encima. Como cuando uno se acerca a un rascacielos.

-Ahí está la balsa

Miro hacia abajo. Entre hondas barrancas, como un tajo inmenso cortado en la montaña, aparece una cinta ancha con reflejos de acero, que se desliza velozmente.

«Llegamos al Neuquén», *El Mundo*, 16 janvier 1934 (63-64)

La menace («parece que se nos vinieran encima») que paraît constituer la nature aux yeux de notre écrivain de la ville est détournée par la comparaison avec le gratte-ciel, élément urbain, appartenant au milieu naturel du flâneur portègne. Plus loin, le paysage se couvre de reflets d'acier. Arlt décrit alors l'espace référentiel nouveau à l'aide d'une langue qu'il s'est forgé en décrivant la ville, faite d'acier et de figures géométriques. Ce que suggère l'emploi de comparaisons et d'analogies, c'est la rupture d'un système référentiel établi sur un savoir partagé par l'écrivain et son lectorat. Le voyage en Patagonie remet en question cette familiarité et place l'écrivain devant l'altérité. Finalement, le territoire argentin est le premier espace exotique dont Arlt s'efforce de rendre compte. Et il s'efforce d'abord de réduire ou de contourner cette altérité par le recours à la comparaison. L'altérité qu'il est difficile de faire comprendre, de donner à voir, est résorbée dans la ressemblance. Cette question sera bien sûr centrale pour les *aguafuertes africanas*.

L'autre nouveauté du voyage en Patagonie est qu'Arlt part muni d'un appareil-photo. Les *aguafuertes* consacrées à ce voyage paraissent accompagnées de photographies prises par Arlt, remplaçant les dessins de l'illustrateur Bello. Aussi le problème de la description est-il en partie résolu par le recours à l'image photographique. L'écrivain y trouve un

---

<sup>1</sup>«From Humboldt's *Views of Nature* and its sequel *Views of the Cordilleras*, European and South American reading publics selected the basis repertoire of images that came to signify «South America» during the momentous transition period of 1810-50. Three images in particular, all canonized by Humboldt's *Views*, combined to form the standard metonymic representation of the «new continent»: superabundant tropical forests, snow-capped mountains and vast interior plains.» ; cf. Mary Louise Pratt, *Imperial eyes, Travel writing and Transculturation*, op.cit., p.123.

raccourci, il peut synthétiser ses descriptions, en renvoyant le lecteur à l'image qui accompagne son texte :

Y mientras yo abría la boca, pues era la primera vez en mi vida que asistía a semejante espectáculo portuario, llegó un hombre de una sola pierna, con dos muletas, y se ubicó de inmediato en un banco, y entonces no pude menos de acordarme de *La isla del tesoro* y del famoso pirata de una sola pierna y caja ajamonada. Me acerqué al insigne estropeado y le pedí permiso para sacarle una fotografía, a lo cual el hombre, imperturbable y magnánimo, me respondió :

-Por mí saque todas las que quiera.

De manera que si la foto no se ha velado, tendrán el gusto de conocer a uno de los contemplativos de la calle Roca.

«Vida portuaria en Patagones», *El Mundo*, 13 janvier 1934.

La photographie donne au lecteur la possibilité d'assister de plus près au spectacle qu'Arlt décrit. On remarquera néanmoins qu'elle ne s'y substitue pas complètement, l'écrivain ne se tait pas pour laisser place à une collection d'images qui parleraient d'elles-mêmes. La photographie est un apport, elle confère au texte journalistique sa caution, elle est une sorte de garant de vérité. Publiées à côté des textes dans les pages de *El Mundo*, elles constituent une collection d'images, le pendant visuel des *aguafuertes* dont elles ne modifient pas fondamentalement l'orientation, le regard, en un mot l'écriture.

C'est à ce rôle, somme toute ancillaire, qu'Arlt semble les cantonner en renvoyant le lecteur, par moments, à ce compagnon fidèle. Si les photographies n'ont pas l'autonomie qu'elles pourraient avoir, en formant un tout, comme une sorte de reportage photographique, on remarquera cependant qu'elles ont ce rôle en apparence très simple mais en réalité fondamental d'attester de la présence, du «ça a été» ou dans le cas d'Arlt, du «j'ai vu cela». Or on sait que c'est sur ce témoignage d'Arlt que se bâtit l'univers des *aguafuertes*. Retravaillée à l'aide de canevas narratifs, dramatisée, la matière brute de l'*aguafuerte*, même en Patagonie, est l'observation, l'écoute. Arlt cherche à appliquer sa méthode, même à des milliers de kilomètres du lieu qui l'a vue naître. Au cours de ses déplacements, Arlt observe les pratiques, les activités, enregistre les conversations dans les bars et les cafés. Aussi, sur le fond de grands paysages parfois hostiles, en tout cas nouveaux, c'est tout un paysage humain, un microcosme, celui de la «frontière» qui se constitue au fil des *aguafuertes*<sup>1</sup>. Un panorama se dessine, entre l'ethnographie, le souci

---

<sup>1</sup>Cf. les *aguafuertes* «Vida portuaria en Patagones», «Brujas curanderas en la Patagonia», «Historia de Berta Drassler», «Alemanes de Bariloche», «Hombres y mujeres fuertes de Bariloche», «Hay hambre entre los escolares del sur», «Justo Jones, el juez gracioso », «El vaquero de Texas», publiées entre janvier et février 1934 dans *El Mundo*.

presque folkloriste de rapporter des coutumes et la veine romanesque qui cherche ses personnages dans les visages des habitants. La société des villes et des coins reculés qu'Arlt visite est ainsi saisie, travaillée, recomposée entre un souci de reportage (lorsqu'il s'inquiète, dans un sursaut nationaliste, de la «chilénisation de la patagonie», mais aussi de la faim qui y sévit) et l'imagination du romancier qui reprend très vite le dessus, composant sa société avec ses personnages, travailleurs ou inactifs professionnels, comme ces derniers, des «contemplatifs» qu'Arlt photographie et décrit avec une pointe d'ironie attendrie, eux qui, tout droit sortis du célèbre roman de Stevenson, lui rappellent sans doute aussi ces figures de Buenos Aires, «vagos», éternels inactifs aux inquiétudes métaphysiques, qu'Arlt a immortalisés dans ses *aguafuertes* et dans la nouvelles «Las fieras».

Mais, au-delà de cette tentative de conserver la méthode forgée à Buenos Aires, l'importance donnée au paysage s'impose dans ces textes, les distinguant des *aguafuertes porteñas*. La nouveauté perturbe le système de représentation forgé jusqu'alors : les déictiques disparaissent (comment désigner au lecteur quelque chose qu'il n'a pas sous les yeux?) et les descriptions se font plus longues et détaillées. A plusieurs reprises, Arlt formule sa difficulté à rendre compte des nuances de ce paysage inédit pour lui :

Desde Ingeniero Giacobbi a Los Juncos o Punta Rieles, las estribaciones de la precordillera convierten el paisaje en una cinematográfica sucesión de acuarelas montañosas, de las que es imposible dar una visión en una sola nota.

«Hasta donde termina el riel», *El Mundo*, 15 janvier 1934 (59)

Derrière la vitre du train en marche, Arlt voit se succéder les différents états de l'espace. Il s'essaie à la métaphore, ou plus exactement à une double métaphore qui combine celle du défilement cinématographique des images et la constitution de l'espace en paysage. Cette double métaphore accentue la difficulté où se trouve l'écrivain de décrire ce qu'il voit. Arlt formule ici l'impossible traduction du visible en lisible, soit le travail de *mimèsis* sur lequel repose l'écriture référentielle du voyage, à l'aide d'une métaphore courante, une sorte de fable, celle du réel comme tableau. Cette métaphore sert à manifester une capacité spontanée de la nature à constituer, en dehors même de toute *technè*, un objet d'art, généralement fugace (ce que renforce la métaphore du défilement cinématographique), donné à voir dans la fulgurance d'une composition passagère, extirpée du désordre général du monde. La difficulté qu'exprime Arlt appelle deux



commentaires, soit deux possibilités offertes à l'écrivain voyageur devant la nouveauté de la nature.

Au mieux, le réel comme succession d'espaces encadrés -de paysages-, offre des points de coïncidence ponctuelle, où la nature fait déjà art, et où la *mimèsis* pourrait procéder presque selon un simple mouvement de copie. Cette capacité du réel à faire lui-même, localement, ou brièvement, tableau, implique alors une compétence du repérage de ces instants où la nature coïncide avec l'art. Arlt suggère qu'il faut être à l'affût de ces instants, dans une pensée esthétique du moment, où l'on s'applique à saisir ces segments fugitifs de l'expérience où le champ brouillon et complexe du réel s'intersecte avec le champ ordonné de l'art. Et c'est à cela qu'il s'emploie, montrant ainsi qu'il détient cette capacité à capter le moment où la nature se fait art, «aquarelle», et, bien plus, que ces moments, en l'occurrence, sont nombreux, et qu'ils se succèdent jusqu'à former une série, «cinématographique». Ce n'est plus un seul élément qui s'arrache au chaos de la nature, c'est toute la nature qui s'offre sous la forme de fragments successifs. La pensée esthétique du moment devient, sous l'influence du modèle cinématographique, pensée de la série, et ce sont deux imaginaires, deux périodes de l'art qui se rencontrent et se fondent dans le regard qu'Arlt porte sur la nature.

Mais, d'autre part, cette comparaison d'un espace circonscrit du voyage avec un tableau conforte la disparité des pratiques scripturales et picturales, et renvoie le paysage assimilé à un tableau du côté de la peinture, aux dépens de l'écriture qui s'efforçait de le saisir. Elle accentue alors le départ entre objets de peinture et objets de langage et renforce la configuration de l'indicible attachée à la structure visuelle de l'objet. Peut-être Arlt est-il doté de cette compétence à repérer le moment où la nature se fait composition mais il n'en reste pas moins qu'il n'est pas muni des moyens pour transcrire le phénomène. L'objet visuel reste hermétique, hétérogène à l'ordre du discours.

Les réactions d'Arlt face à la résistance du réel nous feraient pencher pour cette seconde possibilité, celle, plus pessimiste, en quelque sorte, d'une incapacité fondamentale du langage à saisir le réel, et de la supériorité des moyens visuels en la matière, dont, cependant, il ne fait pas réellement usage, comme on l'a vu à propos des photographies qu'il prend sur place. Devant la résistance du paysage, Arlt exprime son agacement ou son ennui. Le paysage perd sa qualité de tout continu et offert au regard, il devient un

agent hostile qui, loin d'égayer le voyage, le trouble par sa présence monotone, chagrine et dégradée :

El paisaje, si se puede llamar así, es una llanura aburrida, manchada de círculos verdes por la empeñosa obstinación de matas de arbustos que, ininterrumpidamente, se expanden por centenares y centenares de leguas cuadradas. [...]

Otra vez en el tren. Resuelvo no mirar por la ventanilla. Este paisaje me da bronca. Ya empiezo a considerarlo mi enemigo personal. Es un inaguantable latero, que, siempre, dice la misma cosa. «Hasta donde termina el riel», *El Mundo*, 15 janvier 1934 (56-57)

En personnifiant l'espace, Arlt dramatise son propre ennui, et, peut-être, sa frustration devant un réel qui se répète sans présenter de forme familière à l'œil, une nature qui n'offre plus de point de saisie. Finalement, comme au théâtre ou au cinéma, c'est le critère esthétique de l'émotion qui confère au paysage sa valeur. Et celle-ci dépend de la capacité du réel à recevoir une forme.

Ainsi, lorsque l'espace offre matière à spectacle, qu'il peut se dévoiler à l'observateur avec toute la théâtralité qui sied à la plus brillante des pièces, lorsqu'il se fait ostensiblement artifice alors Arlt bat des mains et en redemande :

Vamos serpenteando de arriba abajo, entre pintorescos valles, rodeados de montañas. De repente, se produce un fenómeno inesperado. Como si un maravilloso truco escenográfico hubiera levantado el telón de fondo de este escenario prodigioso, el valle se abre y se precipita sobre una inmensa llanura de cobalto.

Una voz al lado mío me saca del éxtasis :

-¡El Nahuel Huapi!

Contemplándolo así ante mis ojos, comprendo que se le llame el lago más hermoso del mundo. Toda otra descripción le queda chica. Mis ojos, una vez abstraídos de aquella agua increíblemente azul, se fijan en el fondo del paisaje. La cordillera de los Andes me resulta familiar. La silueta de sus cimas dentadas y nevadas, recostadas nítidamente sobre un cielo de índigo, la he visto en fotografías. Señalo con la mano una cadena de picos rocosos, salpicada de nieve. Yo creo conocerlos.

-Las Catedrales? –aventuro tímidamente

-Sí. Y atrás, está el Tronador –me explica Wagner

«Llegamos al Neuquén», *El Mundo*, 11 janvier 1934 (63)

Le paysage procure une intense émotion lorsqu'il se prête au jeu dramatique, lorsque l'œil de l'observateur se transforme en regard du public, extasié devant le coup de théâtre («se produce un fenómeno inesperado») qui dévoile un «prodige». La nature hostile devient spectacle grandiose, selon une esthétique du sublime qui repose sur l'exercice d'une mémoire. Toute description est dès lors futile («Toda otra descripción le queda chica»), et l'on peut imaginer que toute photographie sera elle aussi bien en deçà de la merveille. Et ce, non pas en raison d'un quelconque indicible mais parce que les descriptions existent

déjà. Devant les montagnes enneigées, c'est tout l'arsenal d'images «familières» que fournissent bibliothèque et iconothèque réunies et qui s'impose en un filtre puissant. Arlt voit enfin en «croyant reconnaître» les images (le pic enneigé de la cordillère des Andes) qui, sous la plume d'Humboldt, ont défini la nature américaine et dont il retrouve l'émotion singulière, à travers l'esthétique du sublime<sup>1</sup>.

Arlt perçoit les espaces du sud avec le regard d'un spectateur et c'est donc son esthétique dramatique, celle du coup de théâtre et du spectacle permanent qui guide sa perception de la nature. Le voyage en Patagonie affirme l'esthétique formulée au théâtre et dans les textes consacrés au cinéma, le voyage est ainsi une expérience visuelle nouvelle qui vient s'ajouter aux précédentes en consolidant les bases d'un regard esthétique sur le monde où la présence des choses, médiatisée toutefois par le filtre culturel (et ici sublimée dans la majesté imposante de la montagne) reste le point d'ancrage indispensable, devant les mirages de la modernité, dans la réalité.

### 3. La Patagonie, antichambre de l'Orient?

On terminera ce parcours dans les *aguafuertes* consacrées à la Patagonie en se demandant si ce premier voyage n'est pas déjà habité par l'Orient qu'Arlt visitera une année plus tard et si ce voyage dans le Sud argentin n'est pas une sorte d'antichambre du voyage à venir. Cette question suppose que derrière l'attitude esthétique d'Arlt à l'égard de l'espace, il y a un discours idéologique puissant et ancien sur l'espace argentin. Le voyage en Patagonie est, nous l'avons souligné, très largement investi de représentations. Parmi celles-ci, il y a un imaginaire oriental appliqué à l'«intérieur» argentin et qui est le fondement de la question ici posée.

L'hypothèse s'appuie donc sur une tradition littéraire et politique argentine qui transpose l'imaginaire orientaliste sur l'espace national argentin, en particulier sur son «désert». Importé par les romantiques, l'orientalisme européen est traduit dans les termes

---

<sup>1</sup>«Humboldt's solution in his *Views* was to fuse the specificity of science with the esthetics of the sublime. The vividness of esthetic description, he was convinced, would be complemented and intensified by science's revelations of the «occult forces» that made Nature work.», Mary Louise Pratt, *Imperial eyes, Travel writing and Transculturation*, *op.cit.*, p.118.

idéologiques du débat national par Sarmiento, puis fait son chemin dans les lettres argentines. L'exemple oriental sert à conceptualiser l'idée de la «barbarie» propre à la terre américaine : la tare originelle de l'Amérique est d'avoir été frappée par l'orientalisme en matière politique. Adapté à un discours politique interne qui facilite l'opération idéologico-militaire de conquête des terres indigènes, l'orientalisme argentin est senti comme un élément endogène de la barbarie américaine. Selon Axel Gasquet, à partir de l'introduction de l'orientalisme par les romantiques, l'attraction et la répulsion de l'Orient devient une constante de la tradition littéraire argentine<sup>1</sup>.

Or on a vu qu'en Patagonie, Arlt marche sur les pas de voyageurs et que sa perception du sud argentin porte les traces des représentations antérieures de cet espace particulièrement investi par l'imaginaire national. On peut dès lors, supposer que cet élément oriental est présent dans sa représentation des territoires du sud. C'est bien le cas, Arlt évoque en effet des thèmes orientaux lorsqu'il se trouve devant les paysages de la Patagonie. Aussi le filtre des représentations préalables se précise-t-il quand Arlt, contemplant la vallée de Trafal, se prend à imaginer que l'espace qu'il observe mue, adoptant les formes exotiques que lui prête son imagination :

¿Qué es lo que quiere imaginar usted, en estos círculos formados por conos de piedra lisa, recubiertos de un tapiz verde y filas largas de pinos y cipreses, entre los cuales, aislados, se yerguen monumentos de piedra volcánica que revisten las formas más fantásticas que pudiera crear la imaginación? [...]

¿No le agrada esto, sino ver los enclonamientos de estatuas, un ejército que acorrala en un rincón del valle una manada de elefantes y búfalos auxiliados por formidables perdigueros? Es tan real como lo anterior.

Débil es la vista y la memoria para retener aparejadas en la mente tal diversidad de sucesivas maravillas. Ya es una columna fállica, que levanta a los cielos su simbología primitiva glorificadora del mundo que nace, ya un encapuchado siniestro cuya cabeza de lobo y buey recuerda a los encantamientos de las magas perversas de *Las mil y unas noches*. El paisaje es por momentos infructuosamente lunar y extraterrestre como el que se ve a través del cristal de un telescopio. Luego, uno tiene la sensación de que está viviendo y no soñando. Entonces se dice : he salido de la tierra ; esta zona no pertenece ya a la geografía de la República Argentina.

---

<sup>1</sup>Sur la transposition de l'orientalisme au débat idéologique et politique argentin, Axel Gasquet écrit la chose suivante : «La apropiación de un imaginario oriental actúa como un elemento importante en la empresa de delinear el propio proyecto de civilización «excluyente» que aniquila o margina a los «bárbaros», cuyo contorno se calca sobre el modelo tártaro u oriental. Asimismo, el orientalismo argentino contribuye a una tarea simbólica central : el combate contra la tiranía de Rosas, cuyo gobierno fue asimilado por Sarmiento al de un déspota absoluto de corte oriental -versión pampeana de Harun Al-Rachid o del Pachá Mehemet Alí. Según los orientalistas europeos, el mítico modelo oriental se fundaba en la noción de un arbitrario : un imperio con pies de barro, edificado sobre las fluctuantes alianzas de las pasiones y la fragilidad constitutiva de las afinidades electivas. Este modelo sirve no sólo para conceptualizar la tiranía rosista, sino para imaginar por contraste la nación «civilizada» que debía sucederle tras el derrumbe de 1852.» Cf. Axel Gasquet, *Oriente al Sur, el orientalismo argentino de Esteban Echevarría a Roberto Arlt*, Buenos Aires, Eudeba, 2007

Arlt projette sur l'espace, qu'il juge étrange, de la vallée de Trafal son imagination la plus débridée. Il ne s'agit pas d'observer pour rendre compte fidèlement d'un espace mais, comme au théâtre, d'inviter ses lecteurs à la rêverie. Et dans ce libre jeu de l'imagination, c'est le livre mythique des *Mille et une nuits* qui fournit la matière à enchanter cette vallée. Ainsi, l'Orient qu'Arlt transpose sur le paysage du sud argentin n'est pas l'orient idéologique du discours libéral, c'est le royaume de l'imaginaire, un espace de rêverie qui poétise les lieux qu'il parcourt. En cela, Arlt prolonge le geste moderniste de rupture avec l'orientalisme des romantiques et des libéraux<sup>1</sup>. L'orientalisme d'Arlt semble ici littéraire, empruntant sa liberté esthétique à l'exotisme fin de siècle.

Non seulement, Arlt ne reprend pas les termes de l'orientalisme argentin mais il en subvertit le sens : l'Orient devient un modèle de fantaisie et de liberté créatrice et le «désert» argentin devient l'espace d'expression de cette liberté, à rebours de la barbarie orientale. Il y a ainsi, dans ce geste de réappropriation, une sorte de lecture politique, subreptice sous son apolitisme apparent, et en tout cas beaucoup moins évidente que celle de l'orientalisme qui prévaut dans l'imaginaire idéologique argentin. D'une certaine façon, c'est en un espace utopique où s'exerce la pleine liberté de l'imagination, qu'Arlt transforme son étrange et «fantastique» sud.

Ce que suggèrent les rêveries d'Arlt, c'est que l'exotisme (qui est une variante du fantastique chez Arlt) peut s'entendre comme une forme de pensée utopique. L'exotisme du sud argentin et de l'«Afrique» se rencontrent dans cette utopie : le sud argentin est un espace «oriental» car il est un espace utopique. D'ailleurs, ils ont en commun cette étrangeté qu'Arlt qualifie de «lunaire» (y-a-t-il lieu plus utopique que la Lune?) : avant même l'«Afrique» («África es la luna», «¡Irse de Tetuán!... de la ciudad de la luna.»<sup>2</sup>), la vallée de Trafal est un espace «lunaire et extraterrestre», un ailleurs, au-delà des frontières nationales, puis même terrestres, que l'on observe à distance, comme une étoile au

---

<sup>1</sup>«Desde fines del siglo XIX, con el advenimiento de la estética modernista, el motivo oriental se independiza de todo requerimiento político. Esto no significa que no reproduzca los clichés estereotipados forjados por las generaciones precedentes, sino que la inspiración orientalista encarna fundamentalmente un gesto de libertad estética, autonomizándose del referente «desierto»», Cf. Axel Gasquet, *Oriente al Sur, el orientalismo argentino de Esteban Echevarría a Roberto Arlt*, op.cit., p.17.

<sup>2</sup>La première citation est tirée de la pièce *África* (1938), la seconde de l'*aguafuerte* intitulée «Tetuán, ciudad de doble personalidad» écrite lors du voyage au Maroc en 1935.

firmament, avec l'instrument qui sied à ce genre d'observation, le télescope. Encore une fois, Arlt est soucieux de se placer à la bonne distance, fût-elle sidérale, pour observer.

On peut se demander si le voyage d'Arlt au Maroc aura un impact sur cet imaginaire utopique. La question est double : la confrontation avec l'Orient réel modifie-t-elle l'imaginaire déjà constitué à son sujet et par ailleurs, influence-t-elle, en retour la perception de l'espace physique, politique et culturel argentin? Autrement dit, l'Orient ne sert-il pas de miroir à l'Argentine? De quelle manière?

## II *Aguafuertes africanas*, entre réel et imaginaire

Les *aguafuertes* «africanas» sont les dix chroniques écrites par Arlt lors de son passage au Maroc, dans le cadre de son voyage comme envoyé spécial de *El Mundo* en Espagne, elles apparaissent sous le sous-titre «Marruecos» dans les *Aguafuertes españolas* (1936). Ces textes, avec les nouvelles de *El criador de gorilas* constituent le corpus oriental arltien. Bien que bref, le séjour d'Arlt au Maroc est intense : après Tanger, il gagne Tétouan, en passant par Ceuta avant de rentrer en Espagne par Malaga.

On retrouve dans ce corpus les problématiques liées à l'écriture de voyage, telles que nous les avons exposées au début de ce chapitre : la nécessité, constamment formulée, pour l'écrivain de se définir, de se forger une figure et de choisir le lieu depuis lequel il observe, pour pouvoir écrire ; les apories de l'hétérogène (du langage et du monde, du texte et du monde) et les stratégies que l'écrivain emploie pour les surmonter (médiation de la bibliothèque et/ou de l'iconothèque, solutions métaphoriques, notamment la fable du réel comme un tableau ; solutions plus littérales comme la dynamique de la comparaison ; solutions visuelles comme le recours à la photographie).

Ces problématiques sont accentuées dans le corpus oriental. La nouveauté de l'espace parcouru (c'est la première fois qu'Arlt quitte la géographie sud-américaine), d'une part, suppose des réajustements permanents de l'écriture, la rencontre avec la différence culturelle absolue (l'Orient est tout ce qui n'est pas l'Occident) imposant une adaptation constante, entre la confrontation et les tentatives d'assimilation de la nouveauté. D'autre part, ce nouvel espace est déjà fortement investi par un imaginaire culturel et littéraire puissant et très construit (le «voyage en Orient» est un rite pour l'écrivain européen depuis les romantiques<sup>1</sup>) qu'Arlt, constamment, trouve sur le trajet de son regard. C'est devant un espace visuel à la fois nouveau et ancien, inédit et connu qu'Arlt se trouve et qu'il lui

---

<sup>1</sup>La bibliographie est abondante sur ce véritable rite de l'écriture européenne, en particulier, romantique. Outre l'ouvrage, classique, d'Edward Saïd sur le sujet (*L'Orientalisme. L'Orient créé par l'Occident* (1978), Paris, Seuil, 1980), on consultera avec profit la synthèse de Valérie Berty *Littérature et voyage, un essai de typologie narrative des récits de voyage français au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, L'Harmattan, 2001.

faut, constamment, se définir. On verra ainsi que le voyage au Maroc est l'occasion d'une réflexivité accrue pour l'écriture arltienne.

### 1. Mille et une images. Clichés, tableaux et photographies

Le voyage d'Arlt en Afrique du nord est l'occasion d'un déploiement inédit d'images. Stéréotypes, tableaux orientalistes, photographies personnelles sont les filtres qui opèrent, chacun à leur manière, la saisie de cet espace visuel nouveau. La représentation de l'Orient se tisse à travers un faisceau de contradictions, entre la reproduction de l'Orient stéréotypé de la littérature et du cinéma et la dénonciation de ce dernier. Cette tension pourrait se résumer comme un travail sur le cliché : tenter de résister aux facilités du cliché culturel, sans véritablement y parvenir, y opposer l'instantané photographique, cliché 'véridique' de la Kodak (qui on, le verra n'est pas moins ouvert à l'imaginaire) seraient les opérations contradictoires de l'écriture arltienne au Maroc.

Le séjour d'Arlt au Maroc est une parenthèse dans le voyage en Espagne. Il convient de rappeler dans quel état d'esprit l'écrivain se trouve dans la péninsule ibérique, avant d'embarquer pour l'Afrique du nord. Sylvia Saïtta souligne qu'à peine descendu du bateau, Arlt doit renoncer à ses attentes de touriste et chasser les images d'Epinal qu'il avait à l'esprit lorsqu'il rêvait à son Espagne de «bandoleros» et «gitanas»<sup>1</sup>. Son itinéraire de touriste se voit modifié devant une situation imprévue : très vite, Arlt cherche à comprendre une situation politique complexe et mouvementée et qu'il sent sur le point d'imploser. Dans les chroniques arltiennes, la politique fait tout à coup irruption et Arlt tente en recueillant l'information, de s'en faire le médiateur auprès de ses lecteurs argentins.

Tout se passe comme s'il lui fallait se défaire urgemment des espoirs de ce voyage si longtemps espéré, celui dont Silvio, dans *El juguete rabioso*, avait déjà pu entrevoir le mirage, écoutant la geste des «bandoleros» ibériques dans la boutique du cordonnier andalou, celui dont la servante de *Trescientos millones* avait rêvé les merveilles, à travers un collage de paysages entrevus dans des revues et des guides de voyages, enfin celui que

---

<sup>1</sup>Sylvia Saïtta, «Nuevos viajeros, otras miradas. Roberto Arlt en España», *Hispanamérica*, n°82, 1999.



l'architecte de *El amor brujo*, Estanislao Balder, avait pu imaginer comme un entrelacs de demeures vétustes, de vénérables églises, de rues pavées, et de «gaitas», «muñeiras» et autres «panderetas». La réalité inflige un coup important aux fictions antérieures ; il faut se défaire de cet imaginaire encombrant, et les événements s'en chargent rapidement, «La España de pandereta se evapora»<sup>1</sup> s'exclame-t-il, après avoir assisté à des réunions politiques enflammées. Il n'est pas question d'être un touriste : Arlt observe, écrit et se définit contre cette figure d'insouciance et de légèreté. Comme le souligne Sylvia Sáitta c'est aussi contre plusieurs traditions de voyage qu'Arlt s'inscrit consciemment<sup>2</sup> : celui, «esthétique et consommateur» des hommes de la génération 80 ou, celui des écrivains appartenant à une classe sociale privilégiée (comme Victoria Ocampo ou Oliverio Girondo) pour qui le voyage représente l'occasion d'entrer en contact avec l'élite internationale et d'assurer une prééminence dans le monde littéraire. Avec cette nouvelle génération de voyageurs que sont les écrivains professionnels, le regard porté sur le monde change, le sens du voyage aussi<sup>3</sup>.

C'est sur cette lancée qu'Arlt se rend en Afrique du Nord. Cependant, la séduction de l'Orient agit puissamment sur l'écrivain qui, dès lors, est constamment tiraillé entre l'objectivité du reportage et les assauts d'un imaginaire puissant. Entre le souci du réel et la séduction de l'imaginaire, l'écriture des *aguafuertes africanas* progresse dans une oscillation permanente. Arrêtons-nous sur cette tension à l'œuvre de façon permanente dans les *aguafuertes* écrites au Maroc pour en analyser les différentes manifestations avant de donner une interprétation de cette tension générale et des contradictions qui, comme on va le voir à présent, sont profondes.

---

<sup>1</sup>Roberto Arlt, «Las islas Canarias, puertas de España», *El Mundo*, 8 avril 1935.

<sup>2</sup>«Todo argentino con plata se cree con derecho a escribir un libro o una serie de artículos. Eso es sintomático. Después de los billetes de Banco quieren la gloria, y eso explica el libro de Noel y las correspondencias francamente estúpidas del señor Lagorio, poeta y vicecónsul en Italia, o las memorias sobre Palestina del señor Rodhe, o las de Carrasquilla Mallarino tan malas como las de Rodhe, las de Lagorio y las de Manuel Gálvez.», Roberto Arlt «Argentinos en Europa», *El Mundo*, 18 octobre 1928. Lors de son voyage le long du Paraná en 1933, Arlt rejetait déjà la figure du touriste, pour rendre compte d'un paysage humain, du travail, contre le voyage de plaisir. «Hay dos formas de viajar. Una, en naves de recreo, realizando la molesta vida social que imponen los cruceros de placer. Otra, la que he escogido yo, deliberadamente, conviviendo con gente que trabaja a bordo, imponiéndome de sus costumbres, convirtiéndome casi en uno de ellos. Reconozco que esto es imposible por una parte, y accesible en lo que atañe al conocimiento de su oficio. ¿Cómo vive la gente que trabaja a bordo? ¿Cómo pasan sus días y sus noches?», cf. Roberto Arlt, «En el Rodolfo Aebi», *El Mundo*, 10 août 1933.

<sup>3</sup>Sylvia Sáitta, «Nuevos viajeros, otras miradas. Roberto Arlt en España», *op.cit.*, p.36.

A travers quelles représentations antérieures Arlt aborde-t-il la réalité marocaine? Son univers oriental est celui d'un argentin de son époque, peuplé des lectures de *Salammbô* et des *Mille et une nuits* qui est le filtre premier de sa perception<sup>1</sup>. Son monde oriental est celui des conteurs dont il écoute, hypnotisé, les récits dans l'*aguafuerte* «El narrador de cuentos». Son imaginaire iconographique est aussi fortement influencé par l'Orient que divulgue Hollywood à travers des films comme *Le fils du Cheikh* (1936) avec Rudolf Valentino ou par le modèle de femme fatale incarné par Theda Bara dans *Cléopâtre* (1917). D'autres films inspirent sa perception du Maroc : *La momie* (1932) avec Boris Karloff (film à l'origine de la nouvelle «Historia del señor Jefries y Nassim el Egipcio» et cité dans l'*aguafuerte* «Tánger»), *L'Atlantide* (1932) de Georges Pabst et *Morocco* (1930) de Joseph Von Sternberg. Lorsqu'après avoir traversé les quartiers modernes de Tétouan, Arlt arrive dans le centre arabe de la ville et s'exclame, avec la joie de celui qui trouve ce qu'il cherchait :

Aquí... aquí está Marruecos. El Marruecos que ustedes conocen, señores : el de la película de Von Sternberg.  
«Tetuán, ciudad de doble personalidad»<sup>2</sup>

Arlt exprime l'enthousiasme de celui qui conquiert des territoires iconographiques connus et confirme à son lecteur leur pouvoir d'attraction. L'exotisme tient ici au plaisir de la reconnaissance et non à celui de la découverte. Cette perception de l'Orient est une composition que l'écrivain élabore à partir de ces résidus de romans et de films. C'est l'Orient construit par l'Occident, pris dans un réseau de clichés et stéréotypes fixés depuis le romantisme, puis repris et largement diffusé par Hollywood.

Aussi la première approche du Maroc est-elle fortement pittoresque, les *aguafuertes* soulignent avant tout la couleur locale, le folklore d'un peuple perçu comme exotique par le voyageur, qui en restitue les coutumes, vêtements, contrastes, odeurs ou le 'retard' médiéval, etc. Arlt se plaît à décrire la profusion d'un monde de senteurs et de couleurs, l'Orient sensuel dont l'exotisme se prête, par définition, à l'esthétique du tableau. Plus que jamais, le texte est habité par l'image et l'écriture doit emprunter ses moyens à la peinture

<sup>1</sup>Arlt fait référence à des livres, soucieux d'offrir un point de comparaison à ses lecteurs. «Los que han leído *La gloria de don Ramiro*, deben recordar el horror que experimentó el mancebo al recorrer el barrio moruno de Ávila y descubrir los abismos de voluptuosidad oriental en que se sumergía la morisma. Vio a su alma, quemándose por la eternidad en los azufres del infierno y de allí, su traición a Aixa.», Cf. Roberto Arlt, «La danza voluptuosa», *Obra completa*, t.2, Buenos Aires, Carlos Lohlé, 1981, p.320-322.

<sup>2</sup>Roberto Arlt, *Obra completa*, t.2, Buenos Aires, Carlos Lohlé, 1981, p.332-340. Les numéros de pages des citations à venir seront celles de cette édition.

pour saisir un réel perçu comme un tableau. Les textes arltiens sont régis par le principe de l'énumération, comme si l'œil du journaliste s'évertuait à saisir les scènes (puisque c'est bien de scènes stéréotypées et fortement organisées dont il s'agit) dans leur ensemble et dans leurs moindres détails. Il faudrait avoir des yeux dans le dos pour capter toute la palette de nuances qui s'offre au regard d'un écrivain devenu coloriste :

Esta unanimidad de colores violetas, té, café con leche, cacao, bronce, plata, va y viene ; uno llora por dentro de no tener ojos en las sienas, en la nuca.  
«Tángen» (309-314)

Il s'agit d'organiser la profusion et toutes les structures dramatiques et visuelles sont sollicitées : scènes, spectacles et autres panoramas :

Vagabundeo por las catacumbas celestes del arrabal moruno. Mi sensibilidad de occidental se descentra como en el panorama de un sueño de opio en estos laberintos encalados de lejía azul, techados de viguetas con agujeros verticales por los que distingo un trozo de cielo.  
«Tetuán, ciudad de doble personalidad» (332-340)

Coloriste, impressionniste, Arlt change d'esthétique en changeant de lieu, à la grammaire géométrique de Buenos Aires fait place le flou vapoureux de l'Orient pictural. La flânerie, pratique de la ville moderne, est ici l'occasion de se laisser emporter dans le flot des sensations et de saisir quelques «impressions» :

Cuando dejo de escribir merodeo en busca de impresiones por sus callejuelas tan estrechas.  
«El trabajo de los niños y las mujeres» (319-320)

Toutes les métaphores employées par Arlt soulignent le paradoxe de l'exotisme qui «convertit une visibilité en lisibilité»<sup>1</sup>. Or c'est sans doute cette magie transformatrice qui attire Arlt : l'Orient offre l'occasion rêvée d'une parenthèse esthétique, ou plus exactement esthétisante. On peut parfois avoir l'impression qu'Arlt se laisse aller à un plaisir défendu, comme s'il pouvait enfin «composer des tableaux panoramiques»<sup>2</sup>. Autrement dit, l'Orient offre alors la possibilité de jouer à plein des procédés visuels de l'écriture, il propose une récréation esthétique où le texte peut rivaliser avec l'image ou tout du moins toucher du doigt ses splendeurs.

---

<sup>1</sup>Jean-Marc Moura, *Lire l'exotisme*, Paris, Dunod, 1992, p.12.

<sup>2</sup>«Me atrae ardentemente la belleza. ¡Cuántas veces he deseado trabajar una novela, que como las de Flaubert, se compusiera de panorámicos lienzos... ! Mas hoy, entre los ruidos de un edificio social que se desmorona inevitablemente, no es posible pensar en bordados.», cf. Roberto Arlt, «Palabras del autor», *Los lanzallamas*, Obras, t.I, Buenos Aires, Losada, 1997, p.385-386.

On comprend dès lors qu'Arlt puisse parfois être prisonnier (volontaire?), victime (consentante?) du pittoresque, c'est-à-dire de la puissance d'évocation du cliché culturel. Car il est certain que, même s'il tente de se défaire de ces représentations et de lutter contre l'invéraisemblance de l'imaginaire oriental façonné par la littérature et le cinéma comme nous allons le voir, Arlt est sans cesse rattrapé par la puissance d'un imaginaire. Quand ce n'est pas l'Orient des peintres et des écrivains du siècle passé, popularisé par un tourisme naissant et une littérature populaire 'exotique' (depuis Loti), Arlt est fasciné par le carrefour sulfureux de Tanger et Tétouan, villes-tampons entre l'Europe et l'Afrique, croisement d'espions et d'expatriés, s'agitant dans une atmosphère tout hollywoodienne où l'Orient est la terre de tous les trafics, de toutes les libertés, de toutes les rencontres, mêmes les plus licencieuses :

Estamos en Tánger, señores, Tánger, codiciada por las potencias, donde conviven fraternalmente los vicios más extraordinarios, aquí todo está permitido ; pasa un viejo gordo, barba en punta, apoyado dulcemente en un macebo fino como una señorita, con el fez coquetonamente inclinado, la mirada de gacela ; pasa una norteamericana rubia con patalón gris y fumando un cigarrillo de papel achocolatado.  
«Tánger» (309-314)

Par ailleurs, le fait que le nord du Maroc (Arlt visite Tétouan et Tanger) devienne synonyme de toute l'Afrique et, au-delà des terres les plus lointaines de l'Islam, est hautement significatif. La géographie réelle est floue, là où prime un univers imaginaire :

No diga Marruecos ; diga África –me dice un espía, y tiene razón.  
«El trabajo de los niños y las mujeres» (319-320)

Enfin, un autre exemple édifiant nous est donné lorsqu'Arlt s'essaie à une définition psychologico-littéraire de l'Orient. C'est au *Mille et une nuits* qu'il pense, faisant remarquer à ses lecteurs la coïncidence formelle entre le rythme du livre -qu'il juge «statique» malgré la constellation de personnages et de situations qu'il décrit- et celui de la vie locale, entre l'attitude contemplative des marchands et le type d'imagination qu'elle engendre. Cette imagination, estime Arlt, «tourne toujours autour d'un divan» et tend à la résolution magique (celle du «sésame ouvre-toi » et du «tapis volant») sans jamais créer de véritables héros littéraires (propres à la culture occidentale, dans la pure tradition gréco-latine). Arlt conclut sur la beauté visuelle du livre et, en bon positiviste, sur sa parfaite adéquation à la psychologie orientale :

*Las mil y unas noches*, semejante a un tapiz árabe de mil colores, refleja en la trama de sus hilos de oro y plata, la vida casi inmóvil de sus creadores.  
Analizando seriamente y sobre el terreno, [...] descubrimos precisamente que lo que caracteriza la imaginación oriental es precisamente su falta de horizonte y de imaginación.  
«El mercader oriental y *Las Mil y una noches*» (322-324)

Cependant, Arlt n'est pas à une contradiction critique près, et les textes africains en regorgent. Ainsi, fasciné par un espace tout autant que par l'imaginaire qui le précède, il tente néanmoins de s'en défaire. Aussi, au milieu des tableaux orientaux, de l'Orient de carton pâte, surgit une brève série d'*aguafuertes* consacrées aux injustices sociales de la société «archaïque» du nord du Maroc<sup>1</sup>. Le changement de registre est d'autant plus frappant que les séductions de l'exotisme opéraient puissamment sur Arlt. Il semble que l'écrivain tente par tous les moyens de s'en abstraire et de poser un regard neuf, 'objectif et critique sur la réalité sociale des villes où il se rend. Bien évidemment, le ton change, Arlt retrouve l'indignation qui était la sienne devant la situation misérable des hôpitaux portègues comme s'il s'attachait à s'amender de sa faute initiale : avoir cédé aux charmes de l'exotisme et à son péché originel, celui de la *reconnaissance*<sup>2</sup>.

Dès lors l'écriture change. D'esthétique, le choix des informations devient plus hiérarchisé et se veut responsable. Les énumérations qui déroulaient sous les yeux du lecteur un univers pittoresque font place à des descriptions précises, situées dans le temps et dans l'espace et dépouillées de couleur locale. Les comparaisons avec la réalité argentine disparaissent elles aussi, privant le lecteur d'un équivalent susceptible de réduire l'écart introduit par l'objet inédit. Et la tâche n'est pas simple. Emu des conditions de vie misérables des femmes et des enfants, piliers d'une société jugée esclavagiste et patriarcale, Arlt prévient ses lecteurs des limites évidentes qui rendent difficile (et peut-être illusoire?) une représentation adéquate et fidèle :

Nosotros los argentinos, estamos más imposibilitados para formarnos una idea de las espantosas condiciones de vida que matizan a una campesina marroquí, que un ciego para comprender la diferencia óptica que separa un color de otro.  
«Tetuán, ciudad de doble personalidad» (332-340)

Arlt souligne l'irréductible nouveauté de la réalité locale, comme pour se prémunir contre les échecs de son écriture. En refusant la comparaison (dont il avait usé, souvenons-nous,

---

<sup>1</sup>Il s'agit des *aguafuertes* intitulées «El trabajo de los niños y las mujeres», «Casamiento morisco», «Noviazgo moro en Marruecos en el año 1935», «La vida campesina en la ficción y en la realidad».

<sup>2</sup>César Aira, «Exotismo», *Boletín*, Universidad Nacional de Rosario, n°3, septembre 1993, p.73-79.

pour décrire les paysages de Patagonie), Arlt s'interdit les moyens de réduire l'altérité pour, au contraire, souligner son irrémédiable distance. Aucun univers familier ne redit le monde exotique comme sa doublure. L'altérité, qu'il est difficile de faire comprendre, de donner à voir, n'est pas même résorbée dans la ressemblance.

Le changement qui s'observe ici est de taille : comme s'il s'éveillait d'un long rêve, Arlt prend conscience de la place qu'il peut occuper, des limites de son regard sur la réalité qui s'offre à lui. D'où, ce ton volontaire, comme s'il s'agissait de vaincre les tentations de l'exotisme. S'ensuit une critique de l'orientalisme occidental, comme si Arlt s'admonestait, lui et ses lecteurs, de céder aux facilités de l'imaginaire oriental forgé par un «mensonge» littéraire et cinématographique :

Una de dos, o yo soy la naturaleza más antipoética de la tierra, y por consiguiente, incapacitado para apreciar las delicadas bellezas de la tierra, o de lo contrario, los que han escrito sobre la poesía de Oriente, han dejado actuar libremente su fantasía, olvidados totalmente de la realidad.  
«¿Dónde está la poesía oriental? Las desdichadas mujeres del Islam. Mugre y hospitalidad»<sup>1</sup>

Soucieux de se démarquer des visions bucoliques ou primitives de l'Orient dont il s'est lui-même fait le relais, Arlt cherche un point de vue différent et même contradictoire avec celui de ses premières *aguafuertes* écrites durant ce voyage au Maroc. La vision directe, celle de l'ici et maintenant doit lever le voile de ces mensonges répétés et percer la réalité d'une misère d'autant plus scandaleuse qu'elle sévit à l'époque du cinéma et des «cours à distance». Arlt prévient clairement ses lecteurs dans une véritable déclaration de foi et de principes :

No dudo que entre los lectores se encuentran personas cultas, interiorizadas de las novelas que giran en torno de la vida de los campesinos. Los autores clásicos, casi todos han dedicado un fragmento de sus adobadas mentiras al encarecimiento de la vida campesina. Versos, idilios, bucólicas. A través de ese cristal, la existencia agrícola se nos ha estereotipado en la imaginación, como un estado donde la paz y los goces que en él se encuentran son dignos de intercambiarse por las inquietudes que ofrece la ciudad.

El cine, prolongación de la adobada mentira literaria, nos ha presentado en sus películas, cuadros semejantes a pastorelas ; campesinas con la hoz en la mano y al frente un prado de flores, danzas grupales bajo el ramazón de los nogales, zagalas con corderitos rizosos entre los brazos ; en síntesis, toda la putrefacta mentira que se confecciona para la curiosa tontería de la ciudad.

Yo ahora les voy a hablar de la campesina marroquí, en África. Pero no en el África Central, sino aquí, en el África costera del Mediterráneo, de los caminos asfaltados, en el África de las puertas de Europa, en el África donde pasan las películas de Joan Crawford y se dictan cursos por correspondencia, y funcionan estaciones de radio.

«La vida campesina en la ficción y en la realidad» (330-332)

---

<sup>1</sup>Parue dans *El Mundo* le 2 août 1935, citée par Sylvia Saïtta dans *El escritor en el bosque de ladrillos : una biografía de Roberto Arlt*, Buenos Aires, Sudamericana, 2000, p.153.

Arlt se présente ici comme le grand iconoclaste, celui qui, littéralement, brise les images, les idoles que la littérature et le cinéma ont offert en adoration aux lecteurs et aux spectateurs. Et d'où lui vient cette assurance qui lui permet de s'ériger, plein d'arrogance, contre le flot des idylles, bucoliques et autres pastorales, contre les clichés et les tableaux qu'il a lui-même transmis et composés? De l'authenticité d'un regard direct, transparent, photographique. Ce «je» qui parle «ici et maintenant» est un moi photographique.

C'est en effet précisément ce geste photographique qu'Arlt adopte ici : son ontologie, l'ici et maintenant («Yo ahora, aquí», et la répétition incantatoire de «África»), et son utopie, donner une image vraie du monde (contre les mensonges, «la adobada mentira literaria»). Le pouvoir de désignation de la photographie, qui par essence montre des choses, est souligné par la présence dans le texte des déictiques présentatifs («He aquí que yo...»), le texte emprunte à la photographie sa valeur testimoniale. «Me voici» est le parfait équivalent verbal de la photographie, qui affirme nécessairement l'existence préalable d'un référent réel. «La photographie, écrit Barthes, «n'est jamais qu'un chant alterné de «Voyez», «Vois», «Voici» ; elle pointe du doigt un certain vis-à-vis, et ne peut sortir de ce pur langage déictique.»<sup>1</sup>. Cette présupposition prise en charge par le déictique devient pour le lecteur un gage de réalité et de vérité. «Voici» garantit contre le «mensonge». La photographie apporte sa valeur testimoniale aux chroniques, elle légitime la posture, assez flatteuse et gratifiante, du reporter qui se mêle à la foule, abolit les distances, porte un regard direct, franc et, ajouterait-on, 'authentique' tant Arlt use de l'instantanéité photographique pour se démarquer des autres écrivains, faiseurs de «mensonges» :

Me abro paso entre esa multitud musulmana y me siento en cuclillas, en el suelo, a semejanza de ellos. Les agrada y sonríen cuando les fotografio.  
«El narrador de cuentos» (314-318)

Arlt rappelle ici qu'il lui arrive de photographier les gens qu'il rencontre ou le lieu qu'il visite. Pour ce voyage en Afrique, on s'en souvient, la Kodak s'est jointe à l'Underwood. La photographie est plus qu'un modèle pour le regard, ou un garant de vérité, elle devient une pratique, simultanée de l'écriture. Elle est alors un moyen efficace de produire l'illusion d'immédiateté recherchée dans les *aguafuertes* : il faut donner l'impression au

---

<sup>1</sup>Roland Barthes, *La chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Cahiers du cinéma, Gallimard, Seuil, 1980, p.16

lecteur qu'il voit à travers les yeux d'Arlt. Quoi de plus efficace que la photographie, prise directe, saisie instantanée, double matériel du regard de l'écrivain? L'un des motifs les plus récurrents de ces textes est l'acte même d'écrire au loin et de produire une illusion de simultanéité. Le récit construit un lieu distinct de l'espace connu et familier de Buenos Aires mais, dans le même temps, il annule la distance grâce à la rapidité des moyens qu'il utilise. Le temps narratif cherche à matérialiser une présence, celle du voyageur, à travers qui le lecteur, «accroupi» comme lui, mêlé à la foule, peut voir les visages, en face-à-face. La photographie, comme nouvelle façon de suggérer l'immédiateté, contribue donc à la tâche de l'*aguafuerte* : créer de la simultanéité malgré la distance, rapprocher le lointain grâce au «maintenant» de l'écriture en affirmant l'absolue présence de l'écrivain-photographe («Yo ahora aquí...»).

Arlt prend donc des photographies sur les lieux qu'il visite et une partie d'entre elles sont publiées, aux côtés des *aguafuertes*. La photographie sert de garant de vérité aux textes en renforçant l'illusion de simultanéité. Il convient que nous nous arrêtions un moment sur ces images. Comme on peut le voir dans l'échantillon reproduit ici, les photographies prises par Arlt ont pour sujet des scènes de rue, des groupements de personnes, plus rarement des édifices et des monuments<sup>1</sup>. Arlt a fixé son regard sur les personnes, cherchant peut-être à saisir le mouvement de la rue, espace essentiel de ses chroniques. Toutes les photographies sont prises en extérieur. Certaines donnent l'impression d'être prises sur le vif, comme celle qui nous montre des hommes assis sur des bancs, dans ce qui semble être un café, et dont l'un d'entre eux est debout et fait signe au photographe (fig. 5). D'autres suivent les patrons de l'iconographie du voyage en orient : femmes voilées, rues étroites des souks (fig. 6 et 7), portes mauresques et murailles fortifiées (fig. 8). Finalement, ses photographies sont celles d'un simple voyageur, d'un touriste qui, comme dans les textes, retrouve ce qu'il avait en mémoire, et, parfois, saisit au vol ce qui attire son regard, un instant, une attitude, une bribe de hasard.

On pourrait même s'étonner de la relative simplicité des photographies prises par Arlt, assez éloignée de l'Orient de toutes les splendeurs et de tous les dangers qu'il décrit dans ses chroniques. Ce contraste est intéressant : lorsqu'il est derrière l'appareil-photo, Arlt

---

<sup>1</sup>Ces photographies se trouvent dans le fonds Arlt de la bibliothèque de l'institut ibéro-américain de Berlin qui a autorisé cette reproduction.



est, si l'on veut, plutôt sage, s'en tenant à des scènes de rue, certes typiques et pittoresques mais finalement assez anodines (femmes en vêtements traditionnels, assises en tailleur, aux visages indiscernables (fig. 9) ; silhouette de dos, dans une rue étroite et ombragée (fig. 7), connotant tout le «mystère» de l'Orient islamique) même s'il parvient, dans d'autres cas, à saisir des moments plus singuliers.

Le Maroc des photographies, échappe, davantage que le Maroc des textes, à la couleur locale, précisément, peut-être, du fait de l'amateurisme du photographe. Arlt ne recherche pas l'originalité (en a-t-il les moyens?) et d'ailleurs il a tout intérêt à assumer cet amateurisme. L'effet de présence de la photographie opère de lui-même, renforcé par le caractère anodin des prises. L'impression d'un relatif naturel ou celle d'une part de hasard attachées -indûment certes- à la photographie confèrent -abusivement peut-être mais la question n'est pas là- une certaine authenticité à ces images. Elles proposent une image du Maroc qui contraste avec l'Orient de carton pâte, cette composition de véritables tableaux, recherchée et mise en scène, comme on l'a vu, dans certains textes.

Cela ne veut pas dire qu'Arlt s'efface derrière son appareil, cherchant à parfaire l'impression d'immédiateté que ressent le lecteur en réduisant au maximum les intermédiaires. Au contraire, le photographe se met en scène dans ses clichés, en devenant le sujet d'une photographie comme dans ce portrait où l'on voit Arlt adossé à la porte d'un édifice (fig. 10) ou, plus indirectement, en mettant en scène le voyage comme dans la photographie du pont d'un bateau (fig. 11) prise, sans doute -il nous faut l'imaginer car les photographies ne sont pas légendées- durant la traversée entre l'Espagne et le Maroc. A travers ces photographies, l'écrivain-photographe se met en scène dans les lieux mêmes qu'il visite et dont il rend compte au lecteur par ses textes. C'est un garant supplémentaire de vérité : le témoin écrit depuis le Maroc, et il le montre par le portrait pris sur place, une sorte de «Moi, à présent, ici» («Yo ahora, aquí») doublant le geste photographique de désignation. Mais, paradoxalement, c'est aussi une façon de marquer du sceau de la subjectivité les photographies et de briser la belle illusion d'objectivité qui habite par moments les textes et que la photographie serait censée conforter.

Finalement, cette ambivalence qui est cœur des photographies, entre l'objectivité et la subjectivité, l'immédiateté transparente et l'autoréflexivité, illustre parfaitement la tension qui parcourt le regard qu'Arlt porte sur le Maroc. En effet, les *aguafuertes* écrites au Maroc

tentent, d'une part, de cerner le réel et de se déprendre des clichés culturels et littéraires en produisant de nouvelles images, directes, immédiates, simultanées, en d'autres termes des clichés 'véridiques' car 'photographiques', tandis que, d'autre part, elles se laissent gagner par la fascination de cet imaginaire, comme si tous les efforts étaient vains devant le pouvoir de suggestion du spectacle exotique. Dans l'une de ses dernières *aguafuertes*, Arlt relate ses déambulations dans Tétouan, ville-Janus qui tour à tour lui offre un visage de modernité et une face «archaïque» mais qui à tout moment le fascine par son incessant spectacle : «El espectáculo me desconcierta»<sup>1</sup>, s'exclame Arlt à plusieurs reprises. L'émotion, fondement de l'esthétique arltienne, trouve dans l'exotisme, ce «libre exercice d'une aptitude à être ému par le spectacle surprenant qu'offre l'étranger»<sup>2</sup> la matière et l'occasion d'une manifestation répétée et continue.

On comprend dès lors que l'objectivité dans les textes arltiens reste de l'ordre de l'essai, voire du vœu pieux. La photographie en suggère l'idéal, ou peut-être même l'utopie quand elle n'en montre pas, tout simplement, les paradoxes. Ainsi, avant de conclure sur la tension que nous avons évoquée depuis le début de cette analyse, arrêtons-nous sur une dernière photographie qui illustre le paradoxe photographique de l'échappée arltienne au Maroc. Il s'agit d'un portrait de l'écrivain, vêtu à la mode orientale (fig. 12). Contrairement aux autres photographies prises en extérieur, celle-ci est une photographie de studio, prise de face, sur un fond uni. Il n'y a ici aucune recherche de naturel, bien au contraire, Arlt semble assumer le jeu de la mise en scène, quelque peu décalée, de l'occidental enfilant le costume marocain. On remarquera, à la suite d'Alan Pauls, l'incongruité de la chaussure dépassant sous le vêtement «pittoresque», sorte d'indice grossier de ce travestissement quelque peu grotesque<sup>3</sup>.

Le portrait, par son décalage, suggère la position intermédiaire qu'occupe Arlt à l'égard de l'exotisme. Si l'usage de la photographie procède d'un souci d'objectivité dont les critiques faites aux «mensonges littéraires» et cinématographiques sur l'Orient sont la justification, cette dernière photographie révèle cependant toutes les limites de ce regard témoin qu'Arlt voudrait incarner. Soutenue jusqu'au bout, la logique de l'exotisme devrait révéler l'Autre comme une étrangeté radicale, irréductible aux modèles mentaux et

---

<sup>1</sup>«Tetuán, ciudad de doble personalidad», p.333.

<sup>2</sup>Jean-Marc Moura, *Lire l'exotisme*, *op.cit.*, p.10.

<sup>3</sup>Alan Pauls, «La línea Arlt», *Radar libros*, Buenos Aires, n°126, 2 avril 2000.

linguistiques de l'auteur, et impliquerait un effacement de soi pour décrire l'altérité<sup>1</sup>. Or, au bord de cette tentation ethnographique, les textes arltiens oscillent entre une timide ouverture (l'oubli de soi qu'elle suppose est difficilement envisageable pour notre auteur) et le retour sur soi, pour finalement s'en tenir à un exotisme qui n'est qu'une manière de parler de soi à travers l'autre. Cette photographie où Arlt 'joue' à l'oriental sans jamais faire oublier qui il est, montrant au contraire qu'il ne s'agit là que d'un travestissement étrange et quelque peu maladroit<sup>2</sup>, en est la parfaite expression.

## 2. Entre le reportage et la rêverie

Revenons à présent sur la tension mise au jour dans les *aguafuertes africanas* et dont on vient de développer les contradictions, entre la volonté de consigner le réel et l'ouverture permanente à l'imaginaire. Constamment, ces textes oscillent entre le scrupuleux compte rendu des réalités locales et les émois d'une sensibilité au contact d'un monde qui peu à peu devient onirique. L'entreprise rationnelle est battue en brèche par les mouvements d'une disposition rêveuse. Cette oscillation est amplifiée par les constants retours sur soi de l'écriture. Critiquant ses aveuglements, tentant de déchirer le voile des «mensonges littéraires» mais retombant sans cesse sous le charme de ces images, l'écriture arltienne accentue le mal qu'elle entend combattre.

Le voyage accentue cette ambiguïté de l'écriture référentielle, éprise de 'réalité'. Le voyageur se trouve face à un monde nouveau dont le foisonnement excite son souhait d'embrasser une réalité d'autant plus désirable qu'elle semble inédite. Cependant, cette nouveauté n'est pas entière, le voyageur contemporain part à la découverte de terres

---

<sup>1</sup>Dans une typologie de l'exotisme, qu'il décrit comme une «écriture du lointain», Jean-Marc Moura caractérise l'une des formes d'exotisme, «l'écriture qui s'efface devant l'altérité», de «tentation ethnographique». C'est, selon le critique, la forme la plus avancée d'écriture du lointain, celle qui, contrairement aux précédentes, plus fantaisistes et centrées sur le moi occidental, s'essaie à décrire une altérité qui la fascine et devant laquelle l'écrivain s'oublie. Cette écriture est celle de Michel Leiris en Afrique, d'Henri Michaux en Equateur et en Asie ou encore de Victor Segalen en Chine. Cf. Jean-Marc Moura, *Lire l'exotisme, op.cit.*

<sup>2</sup>«No se trata de una coincidencia feliz (mimetizarse bien con el «Otro») sino de una magnífica discrepancia ; no de ir a tiempo sino de sembrar contratiempos ; no hacer economía (que nada sobre) sino de darse lujos (hacer aparecer lo que está de más). No se trata de eficacia sino de tropezar, fallar, fracasar hasta arruinarlo todo. Arlt el aguafuertista era un aguafiestas experto.» Cf. Alan Pauls, «La línea Arlt», *Radar libros*, Buenos Aires, n°126, 2 avril 2000.

connues et sa conquête se limite à la reconnaissance de territoires iconographiques déjà constitués. C'est le cas d'Arlt lorsqu'il part au Maroc, on s'en souvient. Son voyage est d'emblée habité par le rêve, par la projection antérieure de son périple. Plus que tout autre, le voyage en Orient, rite initiatique des écrivains du dix-neuvième siècle, est propice à cette attente rêveuse. Bien avant son voyage, dans les intervalles laissés par la rédaction de la chronique quotidienne, depuis les bureaux de la rédaction, Arlt en définissait déjà le tracé rêveur :

Lo primero, rajar del diario, no escribir una línea en el riguroso plazo de un año ; segundo, adquirir una hamaca paraguaya para descansar de la gimnasia sueca ; tercero : un aparato de esos de goma para hacer ejercicio ; cuarto, un viaje por Europa. Rajar directamente para Cádiz, vagabundear un poco por Andalucía, Marruecos ; y de allí a Egipto.  
«Y ahora... a yugarla», *El Mundo*, 26 décembre 1929<sup>1</sup>

Or l'un des moteurs du voyage, qui détermine souvent le choix de la destination, est le souvenir. Pour que le voyageur ressente l'expérience du voyage de manière forte, il faut qu'il l'alimente de ses propres souvenirs, livresques ou personnels. Il faut que le passé investisse les lieux du voyage et revive, formulé le plus souvent par un «c'est là que... », suivi d'une scène rétrospective. Chez Arlt, on s'en souvient, ces souvenirs sont littéraires et surtout cinématographiques, les scènes ravivées par les lieux sont celles de films, telle situation lui rappelle *Morocco* de Von Sternberg, *L'Atlantide* ou *La momie*. Cela implique toujours un mouvement de reconnaissance : lien vital entre le voyageur et l'espace investi, signe d'appropriation imaginaire et d'intégration de la dimension cosmique à la sphère privée. Or le «plaisir de la reconnaissance» est, selon Jacques Aumont<sup>2</sup>, un trait caractéristique du lien entre le spectateur et l'image en général, dans le cas de la photographie, il atteint à la jubilation. On s'émeut de retrouver sur des images ce que l'on a vu dans la réalité et inversement. C'est dans ce second sens, de l'image à la réalité, qu'Arlt investit les lieux qu'il voit. L'écrivain s'enthousiasme devant des paysages dont sa mémoire gardait déjà la trace, le contentement du spectateur procède du retour de l'image familière, quelque peu modifiée par la rencontre du singulier.

---

<sup>1</sup>Cf. Sylvia Saïtta, «Nuevos viajeros, otras miradas. Roberto Arlt en España», *Hispanérica*, n°82, 1999 p.35.

<sup>2</sup>«Plaisir de la reconnaissance : reconnaître le monde visuel dans une image peut être utile, cela procure également un plaisir spécifique. Il est hors de doute qu'une des raisons essentielles du développement de l'art représentatif, naturaliste ou moins naturaliste, tient à la satisfaction psychologique impliquée par le fait de «retrouver» une expérience visuelle dans une image» Cf. Jacques Aumont, *L'image*, Paris, Nathan, 1990, p.59.

A cette jubilation de la reconnaissance visuelle s'ajoute le plaisir de la réminiscence auditive. C'est une autre forme de répétition, celle du nom connu qu'on savoure en le prononçant, une puis deux puis trois fois. A plusieurs reprises, Arlt se laisse prendre au plaisir de la nomination :

África, África que suscita y desenrosca de nuestros corazones los sentimientos más contradictorios,  
África que por momentos nos seduce con su color y en otros emana de su carnaza una bestialidad  
tan repulsiva que aterroriza...  
«El trabajo de los niños y las mujeres» (319-320)

L'Afrique est là, tout entière, pour celui qui la nomme, dans cette évocation qui, par ses tonalités dramatiques et sensationnalistes, tient de l'incantation magique. Plus tard, Arlt fait des adieux à la cité magique de Tétouan, et cède pour une dernière fois au plaisir, joué ici sur le mode douloureux de l'amant perdant sa belle (autre topos littéraire : la ville orientale comme amante) :

¡Irse de Tetuán!... de la ciudad de la luna. De la ciudad de los mil colores, de las catacumbas  
celestes... [...] Tetuán... Tetuán, cuando te nombro, se me parte el alma.  
«Tetuán, ciudad de doble personalidad» (341-342)

Ce va-et-vient entre l'exactitude réaliste et les plaisirs sensoriels de l'écriture met donc au jour les limites d'une écriture journalistique qui prétend être fidèle à la réalité. Il révèle le caractère illusoire de cette volonté d'objectivité qui habite l'entreprise rationnelle. Si celle-ci bascule dans la rêverie, c'est pour ainsi dire par excès de réel. Malgré elle, entre les rets de son savoir, s'échappe cette «information rêveuse» dont Barthes parle à propos des planches de l'Encyclopédie<sup>1</sup>. Et les opérations de la raison paraissent étroitement apparentées à celle de la vue. En effet, cette entreprise se manifeste à travers un désir de voir clairement et distinctement, au plus près des choses et des gens. La photographie doit réaliser ce désir. Souvenons-nous d'Arlt s'installant au milieu de la foule, «accroupi», comme pour mieux voir, cerner au plus près, les gens qu'il va photographier. Ce geste, qui semble réaliser le désir de transparence au cœur de l'entreprise rationnelle, est pourtant parasité, parfois, par le hasard de la prise, par cet immaîtrisable qui introduit un paradoxal excès de réel. Ne trouve-t-on pas dans certaines photographies prises par Arlt le surplus d'«information rêveuse», ce que Barthes toujours, appelle le *punctum* (un trop plein de réel ouvert à l'imagination) dans *La Chambre claire*? Le regard du jeune homme se levant de son

---

<sup>1</sup>Roland Barthes, «Les planches de l'Encyclopédie», *Nouveaux essais critiques*, Paris, Seuil, 1972, p.100.

banc n'ouvre-t-il pas un espace, ne déborde-t-il pas les limites de la réalité que l'on croit saisir (fig.5)? Vers où exactement se tourne-t-il? Quel est l'événement qui provoque son propre mouvement?

C'est ce surplus d'information, ce trop-plein de réalité que les photographies introduisent dans les pages de *El Mundo*. C'est donc une opération inattendue que provoque le remplacement de l'illustration qui, on s'en souvient, accompagnait, avant les voyages, les *aguafuertes*. Les photographies devaient se porter garante de la vérité des textes contre les fantaisies de l'illustrateur ou du narrateur, vouées à servir de document, elles opéraient comme un garde-fou : en ce sens, l'occasion leur était offerte de transcender leur fonction d'outil pour apporter, en tant qu'empreinte lumineuse «directe» d'objets réels, la preuve de la réalité marocaine par elle-même, au-delà des clichés et de l'esthétique du tableau. Or, tandis qu'elles fournissent, par leur caractère indiciel, une attestation de l'objet ainsi capté et rendu visible, les photographies introduisent simultanément, par cet excès de vraisemblance qui fait leur spécificité iconique, une incitation inédite à la rêverie. Plus que crédibles, les photographies de voyage d'Arlt semblent disposer d'une puissance paradoxale, puisque leur authenticité indépassable fonde un usage rationnel tout en sollicitant une transgression vers un ailleurs. C'est, croyons-nous, sur le chemin de la photographie qu'Arlt gagne les territoires du fantastique et de l'exotique. Nous le verrons sous peu avec les nouvelles de *El criador de gorilas*.

### III *El criador de gorilas*, l'album exotique

Publiées dans les revues *El Hogar* et *Mundo argentino* en 1937 et 1938 avant d'être réunies dans *El criador de gorilas* (1941), les nouvelles exotiques écrites par Arlt à son retour d'Espagne ont longtemps été ignorées par la critique<sup>1</sup>. Se différenciant nettement, par leurs thèmes et leur esthétique, des autres textes arltiens, elles sont soumises, sans doute pour cette raison, plus que toute autre partie de l'œuvre arltienne, à des jugements de valeur. Décevant les uns, enthousiasmant les autres, les nouvelles exotiques ne laissent pas indifférents critiques et lecteurs qui s'y intéressent. On est frappé par la très grande affectivité qui anime les quelques textes critiques consacrés aux nouvelles, au-delà du jugement rationnel de l'analyse. Cristallisant les passions, donnant lieu à des prises de position tranchées, les nouvelles sont un enjeu. Il semblerait que quelque chose se joue dans la réception de *El criador de gorilas* : une lecture de l'œuvre arltienne et, peut-être, au-delà, de la tradition littéraire argentine.

Ainsi, pour Julio Cortázar, les nouvelles de *El criador de gorilas* sont une étrange coda de l'œuvre, regrettable, même, au regard de l'unité thématique et structurale des textes antérieurs. Exotiques au mauvais sens du terme, ces nouvelles dérangent l'auteur de *Rayuela* qui dans le prologue aux œuvres complètes d'Arlt (Carlos Lohlé, 1981), juge que l'écrivain se fourvoie dans un esthétisme bourgeois («una escritura prácticamente libre de defectos formales al servicio de mediocres cuentos exóticos»). Misérabiliste, cette lecture 'rachète' Arlt au nom de valeurs qui se trouvent bien au-delà des textes. Elle s'estime donc trahie lorsque son héros, autodidacte génial, cherche à s'extraire de ce qu'elle considère être sa classe.

Ricardo Piglia, dans un autre sens, se montre, sinon excessif, en tout cas passionné dans le jugement qu'il porte sur les dernières nouvelles arltiennes. *El criador de gorilas* confirme aux yeux du critique que l'imagination arltienne puise dans le répertoire des formes populaires :

---

<sup>1</sup>Un certain nombre de nouvelles, au moins une dizaine, publiées elles aussi dans les deux revues argentines n'ont pas été réunies aux côtés des quinze textes qui constituent le recueil de *El criador de gorilas*.

Los relatos de Arlt (y en especial los extraordinarios cuentos africanos, que son uno de los puntos más altos de nuestra literatura) confirman que Arlt buscó siempre la narración en las formas duras del melodrama y en los usos populares de la cultura (los relatos de viaje a países exóticos, las viejas tradiciones narrativas orientales, los casos de la crónica policial)<sup>1</sup>

Au-delà de l'enthousiasme, la promotion de *El criador de gorilas* sert une opération critique qui consiste en un déplacement du centre de gravité de la littérature (argentine) vers les genres dits mineurs (mélodrame et roman policier) dont l'œuvre critique et les textes de fiction de Piglia sont les représentants majeurs.<sup>2</sup>

L'analyse ne portera pas sur ce débat et ne tentera pas davantage de dépassionner une question qui, on le voit, a sa propre fonction critique. Néanmoins, il convient de s'intéresser aux textes pour les situer dans le parcours de l'écriture arltienne. A cet égard, on ne peut qu'être frappé par un fait décisif : après le théâtre, Arlt retourne vers le récit. Que faut-il y voir? Comment interpréter cette autre voie que prend l'écriture arltienne alors qu'elle paraissait trouver un dénouement sur la scène dramatique? En effet, tandis que le théâtre semblait résoudre les tensions des grands romans (les impasses de la subjectivité étaient en grande partie dépassées par la scène onirique et la crise du sens et de l'action politique était sinon résolue, en tout cas exposée avec une nouvelle force dans le grand spectacle du théâtre), le récit revient ici en force. L'impression d'un véritable retour au récit est d'autant plus forte que le style des nouvelles change notablement : 'soigné', on y lit la marque d'une influence moderniste.

On explorera cette autre voie empruntée par l'écriture arltienne en s'arrêtant en particulier sur les rapports singuliers que les nouvelles entretiennent avec différentes illustrations et photographies puisque dans le cas de *El criador de gorilas*, l'écriture arltienne se trouve au contact de l'image.

---

<sup>1</sup>Ricardo Piglia, «Un cadáver sobre la ciudad», *Formas breves*, Buenos Aires, Temas, 1999, p.51.

<sup>2</sup>Le rôle central du roman policier dans la critique et l'œuvre de Piglia n'est plus à démontrer. En ce sens, elle s'inscrit dans un mouvement plus large qui, de différentes façons, tendent à faire du roman policier un modèle d'interprétation, où la critique aime à se retrouver. La suite de «critique policière» de Pierre Bayard est en un exemple. Cf. *Qui a tué Roger Ackroyd?*, Paris, Minuit, 1998 et *L'Affaire du chien des Baskerville*, Paris, Minuit, 2008.



## 1. Fantasmagories orientales. Orientalisme et fantastique

Le monde de *El criador de gorilas* est un monde de passions. Vengeances, vols, conspirations, intrigues sont les thèmes récurrents des récits et le complot tant politique (nationalisme panarabe ou intérêts européens<sup>1</sup>) que privé (mêlant les intérêts de commerçants peu scrupuleux, de trafiquants et contrebandiers de tous poils<sup>2</sup>) est le noyau narratif principal des nouvelles. Dans cet univers de rues étroites et sombres, de cours secrètes, de chuchotements et de regards furtifs, on ne peut se fier à la parole de personne puisque la religion (les paroles rituelles, traductions libres de sourates coraniques abondent) sert avant tout de couverture aux agissements criminels de personnages perfides et cupides. Chaque sourire contient la promesse d'une trahison et toute parole prononcée est de la fausse monnaie. Voyageurs, colonialistes sans scrupules côtoient chefs et commerçants arabes, femmes fatales<sup>3</sup> et, en bas de l'échelle sociale et raciale, la masse silencieuse des esclaves noirs. Les nouvelles reproduisent un imaginaire orientaliste où dominent passions, cruauté, fatalisme et mystères en tous genres dont nous donnerons ici un aperçu<sup>4</sup>.

Le lecteur retrouve, exacerbé par les clichés orientalistes, l'univers moral des textes arltiens antérieurs : trahison, argent, ambivalence morale. Mais une différence se fait jour néanmoins : avec *El criador de gorilas*, Arlt entre de plain-pied dans le fantastique. Dans les nouvelles se crée une zone de contact entre les imaginaires oriental et occidental, et c'est de cette rencontre que naît le fantastique. L'Orient des croyances et coutumes «exotiques»

---

<sup>1</sup>Cf. les nouvelles «La aventura de Baba en Damisch esh sham», «Ejercicio de artillería», «La cadena del ancla».

<sup>2</sup>Cf. les nouvelles «La factoría de Farjalla Bill Alí», «Halid Majid el achicharrado», «Rahutia la bailarina», «Acuérdate de Azerbaijan» «El hombre del turbante verde», «Los bandidos de Uad-Djuari», «Ven, mi ama Zobeida quiere hablarte».

<sup>3</sup>La danseuse Rahutia qui apparaît dans la nouvelle éponyme, «Rahutia la bailarina» et dans la pièce *Africa* est le prototype exemplaire de la femme fatale. Ce personnage est un bon exemple du travail de composition narrative à l'œuvre dans les nouvelles. Rahutia, la mystérieuse et dangereuse danseuse, synthétise plusieurs représentations de la femme orientale: la femme-sphinx qui dans l'imaginaire occidental représente la femme orientale ; son élaboration doit aussi beaucoup au modèle de la princesse égyptienne incarnée au cinéma par la célèbre actrice Theda Bara que son interprétation de Cléopâtre (1917) consacre comme vamp du cinéma muet. Cf. Victoria Cox, «Viajes reales y ficticios : Roberto Arlt y su descripción del Oriente», *Monographic Review/Revista Monográfica*, n°12, 1996, pp.371-393.

<sup>4</sup>Pour une analyse détaillée du discours oriental d'Arlt dans *El criador de gorilas*, de ses motifs et de ses contradictions idéologiques on consultera avec profit les pages qu'Axel Gasquet consacre aux nouvelles exotiques arltiennes. Cf. Axel Gasquet, *Oriente al Sur, op.cit.*, p.279-290.

et «barbares» est le cadre idéal pour que se déploie le fantastique dont l'imaginaire psychosomatique<sup>1</sup> -qui irrigue les textes arltiens et dont nous avons déjà analysé certains effets au théâtre et dans les romans majeurs- est porteur.

Ainsi dans «Odio desde la otra vida», Fernando, un argentin en voyage au Maroc avec sa fiancée Lucía, est abordé par un mystérieux «docteur en sciences occultes» qui lui annonce qu'il est condamné à assassiner Lucía car une haine cachée, transformée en amour, les lie depuis une vie antérieure. La seule façon de mettre fin à cette série fatale de réincarnations est de tuer Lucía. Le langage de Tell Aviv (c'est sous ce nom qu'il se présentera par la suite) mêle à un vocabulaire divinatoire un ton mystérieux, plein d'un fatalisme dont regorgent les formules lapidaires des nouvelles, des images poétiques, tout droit sorties des rêveries orientales modernistes :

-Señor, usted me perdonará. Me he especializado en ciencias ocultas y soy un hombre sumamente sensible. Cuando yo estaba mirándole la espalda, era que estaba viendo sobre su cabeza una gran nube roja. Era el Crimen. Usted en esos momentos estaba pensando en matar a su novia. [...] Estaba precisamente sobre su cabeza. Una nube roja de fatalidad. Luego, semejante a una flor venenosa, surgió la cabeza de su novia. Y yo vi repetidamente que usted pensaba matarla.  
«Odio desde la otra vida»<sup>2</sup>

Fernando est d'emblée intrigué, troublé par le discours et le regard hypnotique de cet homme «aux manières de jeunes filles», il l'écoute, après «s'être installé mélancoliquement dans le fauteuil» du hall de son hôtel et décide finalement de se rendre chez lui où, sous l'effet d'une «drogue», il s'endort et fait un long rêve. Il parcourt, «mélancoliquement» les rives d'un lac, y trouve un cheval abandonné et, plus loin un boa endormi, les pieds d'un homme sortant de sa gueule. Fernando ramasse le sabre de l'homme et prend le chemin de la ville la plus proche. Sur son chemin, il croise des guerriers arabes qui, voyant son arme, le font prisonnier. Fernando est présenté à la sœur de l'homme avalé par le boa. Cette femme a le visage de Lucía mais elle n'entend pas les supplications de Fernando et le jette aux chiens. Lorsque Fernando s'éveille, il ne cède pas aux exhortations de Tell Aviv l'invitant à tuer Lucía. Il s'enfuit, «prend le premier train pour Fez, d'où il rejoint Casablanca et part un beau jour pour Buenos Aires.» Au narrateur de la nouvelle, il confie

---

<sup>1</sup>Il faut bien donner un nom à cet univers arltien, aménagement personnel d'un savoir où se côtoient psychobiologie, psychiatrie, hypnose et vulgate psychanalytique. Nous l'empruntons au sous-titre d'un chapitre de *La relation critique*, «La maladie comme infortune de l'imagination». Cf. Jean Starobinski, *L'œil vivant II, La relation critique*, Paris, Gallimard, 2001, p. 249-274.

<sup>2</sup>Roberto Arlt, *El criador de gorilas, Narrativa corta completa*, t.I (ed. Domingo-Luis Hernández), Universidad de La Laguna, 1995, p.253-254. Les numéros de pages des citations à venir sont celles de cette édition.

que s'il ne s'était pas enfui, il aurait tué Lucía car le fait de l'avoir jeté aux chiens était «impardonnable...».

Le lecteur aura remarqué le retour du schéma narratif des premiers textes arltiens (celui de *Las ciencias ocultas en la ciudad de Buenos Aires* et de la rencontre de Silvio avec le théosophe dans *El juguete rabioso*) consistant en la rencontre du personnage avec un jeune homme sur lequel flotte un soupçon d'homosexualité, et qui sera l'initiateur à une science occulte, ici la magie divinatoire. Le thème du songe prémonitoire, de tradition orientale ajouté à d'autres clichés orientalistes comme celui de la femme fatale et de la vengeance tribale, permet le développement fantastique de thèmes antérieurs. L'atmosphère spiritiste des premiers textes, d'inspiration moderniste et décadente, trouve ici un prolongement narratif dans le fantastique. La chute de la nouvelle, en suggérant la crédulité de Fernando, donne au reste du récit une tonalité onirique. Le critère de réalité bascule lorsque le personnage principal, occidental et donc réputé raisonnable de surcroît, donne crédit à son rêve.

La nouvelle «Historia del señor Jeffries y Nassin el egipcio» présente des motifs similaires. Le narrateur, pour convaincre ses amis de la vraisemblance de l'argument du film *La momie* (film de 1932, avec le célèbre acteur Boris Karloff), leur raconte, en attribuant son histoire à un autre, comment, sous l'emprise du «pouvoir hypnotique» de Nassin, maître en magie noire, il a déterré le cadavre d'une jeune fille. Pour rompre le charme, il assassine Nassin. La suggestion hypnotique, ici sous le prétexte de magie noire, installe le triangle ambigu déjà présent dans la nouvelle précédente : le narrateur, attiré par un homme au pouvoir hypnotique, doit agir sur le corps d'une femme (la tuer dans le premier cas, profaner son cadavre dans le second) pour le compte de l'homme qui le soumet par la suggestion. La situation n'est pas sans rappeler les épreuves rencontrées par Silvio dans son «éducation sentimentale», le soupçon d'homosexualité, les rencontres impossibles, le désir aveugle.

Avant de se rendre dans le cimetière, le narrateur médite sur cette force qui le pousse à agir malgré lui. Il s'agit tout au plus de magie mais pas d'un véritable magnétisme, aussi doute-t-il de son pouvoir de suggestion :

¿Era una idea mía lo que yo creía un deseo de Nassin? ¿Estaba yo trastornado y atribuía al Egipcio ciertas monstruosas fantasías que nacían de mí?

Los procedimientos de la magia negra son, a pesar de la incredulidad de los racionalistas, procesos de sugestión y de acrecimiento de la propia ferocidad. Los magos son hombres de una crueldad ilimitada, y ejercen la magia para acrecentar en ellos la crueldad, porque la crueldad es el único goce efectivo que le es dado saborear sobre la tierra. Claro está : ningún mago puede poner en juego ni hacerse obedecer por fuerzas cósmicas.

«Historia del señor Jeffries y Nassin el egipcio» (294)

Comme dans d'autres récits arltiens, le discours scientifique vient tenter d'élucider les relations humaines mais sa fonction est différente dans ce récit. Tandis que dans les grands romans le discours débouchait sur une impasse et qu'il servait à l'expérimentation scénique au théâtre, réactivé par l'imaginaire orientaliste, il ne cherche ni solution, ni expérimentation. Il sert un récit où le fantastique se nourrit des mystères, pioche dans les explications scientifiques (la référence à la théorie du magnétisme de Mesmer est ici assez claire<sup>1</sup>) sans arrêter aucun sens, et laisse au contraire la situation dans le trouble le plus complet (Qui «agit» qui? Qui désire qui?... ) dans l'entre-deux de l'hésitation<sup>2</sup>.

Ces deux exemples illustrent le renouveau de questionnements ancrés dans l'œuvre. Le fantastique naît dans cette zone de contact qui surgit de la rencontre entre science occidentale et imaginaire oriental. Selon Axel Gasquet les piliers du fantastique dans les nouvelles exotiques sont l'aventure (c'est la curiosité mystique qui pousse Jeffries chez Nassin, c'est la soif d'aventure qui met le chasseur sur la piste de la plus rare des orchidées dans «El cazador de orquídeas») le lombrosianisme (dans le monde exotique d'Arlt pullulent les monstres et les créatures infrahumaines proches de l'animal comme les cannibales d'un village du Congo dans «Los hombres fieras») et l'arbitraire de la justice primitive<sup>3</sup>.

Les nouvelles d'Arlt sont réputées moins critiques que ses *aguafuertes*, elles accepteraient avec une certaine passivité les clichés occidentaux sur l'Orient. Il est vrai que le Maroc et

---

<sup>1</sup>«La métaphore du fluide, chez Mesmer, reprend l'ancienne tradition fluidiste de l'influence du cosmos sur l'homme, y associe (comme en passant) l'image du flux des esprits animaux le long des nerfs moteurs, mais elle instaure surtout, bien au-delà des assertions de la «magie naturelle» de la Renaissance, une théorie fluidiste de la relation interhumaine : le rêve mesmérisme est un rêve volontariste ; davantage encore, c'est un rêve de domination [...] La théorie magnétique, à ses débuts, valorise à l'extrême l'activité et les pouvoirs du magnétiseur, tandis que le sujet, confiné dans la condition passive, reste le point d'application d'une force qui le pénètre de l'extérieur [...]» Cf. Jean Starobinski, «Sur l'histoire des fluides imaginaires», *L'œil vivant II, La relation critique*, Paris, Gallimard, 2001, p.237-238.

<sup>2</sup>«Le fantastique, c'est l'hésitation éprouvée par un être qui ne connaît que les lois naturelles, face à un événement en apparence surnaturel.», cf. Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil (points), 1970, p.29.

<sup>3</sup>Axel Gasquet, *Oriente al Sur*, *op.cit.*, p.280-281.

sa chaîne symbolique, c'est-à-dire l'Afrique, l'Asie et tout le monde islamique apparaissent comme l'empire des passions, où règne l'arbitraire et gouverne le sentiment de fatalité. On peut imaginer qu'écrivant à son retour de voyage, Arlt suspend consciemment toute censure et s'abandonne aux charmes de l'orientalisme le plus stéréotypé, celui qui se perpétue dans les revues où sont publiées les nouvelles arltiennes<sup>1</sup>.

Arlt se plierait à une mode, s'abandonnerait à son bon plaisir? Il est certain que ces nouvelles laissent le lecteur perplexe. A quelques exceptions près (notamment la nouvelle «Los bandidos de Uad-Djuari» qui propose une vision très cynique du tourisme occidental), les nouvelles évacuent tout esprit critique et privilégient le mélodrame. La tension entre réel et imaginaire qui animait les *aguafuertes* semble ici résolue au profit de la solution fantastique, frôlement permanent du réel et de l'imaginaire comme si Arlt n'avait pas décidé de trancher. C'est peut-être cette solution fantastique qui déconcerte le lecteur ou, au contraire, l'enthousiasme. Il en résulte en tout cas une perception complexe de l'Autre : primitif et infrahumain (comme dans la nouvelle «Los hombres fieras» dont la tonalité rappelle *Au cœur des ténèbres* de Conrad). Nature monstrueuse et hostile (comme la mystérieuse et très moderniste orchidée de «El cazador de orquídeas»), l'Autre est aussi un double qui fascine et inquiète (pensons aux jeux de miroirs des nouvelles comme «Odio desde la otra vida» et «Historia del señor Jeffries y Nassin el egipcio»). Il n'est ni la différence absolue, inassimilable, radicalement exotique, ni le même fait autre. Il occupe cette marge labile, frontière évanescence du fantastique.

## 2. Charms poétiques de l'orient : spectaculaire et oralité

Les nouvelles exotiques déconcertent aussi par leur style. Les critiques s'accordent sur la facture soignée, précise voire, pour certains, brillante, des nouvelles. Le changement de thème et de matière s'accompagne en effet d'une très sensible inflexion des moyens de conter, comme si Arlt avait accordé son style à sa matière. Les avis divergent à ce sujet,

---

<sup>1</sup>Exemple de cette mode orientale, un article de loisir consacré aux villes d'Algérie, agrémenté d'illustrations, et une nouvelle intitulée «Shéhérazade» d'Arturo Capdevila, illustrée de dessins, paraissent dans *El Hogar*, en janvier 1937 et avril 1938 respectivement. Pendant ces deux années, la revue publie régulièrement les nouvelles exotiques d'Arlt.

mais quelles qu'en soient les orientations, les jugements de valeur s'imposent de nouveau, donnant décidément à ces nouvelles un statut différent des autres textes. Perçues comme une nouveauté, elles dérangent. Il faut dire qu'Arlt lui-même, on s'en souvient, brouille les cartes. En déclarant ne pas avoir de temps à consacrer à ces belles choses, il se place du côté d'une littérature qui peut (ou doit) mal écrire car son souci est ailleurs. Il semble ainsi entériner les distinctions sociales et idéologiques qui, au-delà des textes, lient l'écriture à un statut, une classe, un savoir-faire, bref à un objet extérieur. Mais prendre Arlt au mot, c'est ignorer une relation complexe avec la tradition, qui, dès les premiers textes, se présente comme une dialectique entre transgression et reconnaissance.

La question que posent les nouvelles de *El criador de gorilas*, c'est la possible transformation d'une écriture, son adaptabilité, sa permanence, par-delà les sujets qu'elle aborde. C'est donc la question du style arltien qu'elle (re)pose. La *mala escritura* d'Arlt est telle (fautive, mauvaise et laide) car elle introduit l'hétérogénéité, le mélange et l'impureté au cœur même de la notion de style, risquant à tout moment de porter la langue au bord de l'agrammaticalité, de l'idiolecte et du délire et torpillant l'idée de beau (et bon) style et les valeurs d'harmonie, de composition et d'unité qui y sont attachées. Elle suppose, comme on vient de le rappeler, un rapport complexe à la tradition, qui n'est ni pur rejet, ni admiration respectueuse. Or le style plus uniforme des nouvelles exotiques, le raffinement de leur composition semblent remettre en question ce style et simplifier la relation à la tradition : Arlt rendrait hommage aux Belles Lettres et rentrerait dans le rang, celui du Beau et du Bon. Les nouvelles exotiques ne simplifient pas la tension propre à la *mala escritura* mais au contraire, la prolongent. Il s'agit à présent d'en démontrer la continuité.

L'une des différences majeures avec l'esthétique des romans antérieurs réside dans la représentation de l'espace. Le mode de perception des espaces africains suppose l'introduction d'une distance, la mise en place d'une perspective. En reprenant l'analyse de l'expressionnisme arltien que propose César Aira, Laura Juárez montre que dans les récits exotiques un mouvement nouveau, contraire à celui qui anime les textes précédents est à l'œuvre<sup>1</sup>. Dans les récits antérieurs, «l'intromission de l'auteur dans le monde» qu'il

---

<sup>1</sup>Laura Juárez, «La representación del espacio africano en la literatura arltiana de los años treinta», *Diez lecturas de Arlt*, Fundación El libro, Buenos Aires, 2000, p.119-144.

décrivait abolissait toute distance et rendait impossible la mise en place d'une perspective, entraînant cette représentation si singulière de l'espace caractérisée par la déformation (comme dans un emboîtement expressionniste de niveaux) et l'apparition de «monstres». Dans les fictions africaines, les espaces (de préférence extérieurs : des rues, des places, la campagne, la forêt) sont découpés en différents plans, l'œil du narrateur en suit le parcours. Ainsi, dans la nouvelle «La aventura de Baba en Dimish esh Sham», un conteur décrit la ville où va se dérouler l'histoire qu'il va raconter à son public réuni pour l'occasion :

Había anochecido en Dimisch esh Sham. La ciudadela amurallada y blanca parecía aplanarse a los pies del abultado monte. En su cresta, a mucha altura sobre el nivel de la arena, se arqueaba la desolación de las palmeras. Más próximos, recortando la acuidad verdosa del firmamento, se erguían los paralelepípedos de porcelana de los alminares de las mezquitas y las cúpulas de cobre en media naranja de los palacios señoriales. En los alminares, revestidos de mosaicos reproduciendo verticales tableros de ajedrez, la luna fijaba vértices de plata. Más allá, infinito, amarillento, oscuriéndose hacia el confín, se extendía el desierto. Y el horizonte, a pesar de la luna y de las estrellas, parecía una muralla de betún, separando la tierra de los hombres de la tierra de los djinns y de los tanguis.

«La aventura de Baba en Dimisch esh Sham» (209)

La vision est organisée à travers un va-et-vient réglé du regard du plus lointain au plus proches. Les plans se succèdent, les détails s'organisent. Il en résulte un espace homogène, contrairement aux romans de la ville où l'espace était fragmentaire, les découpes multiples mais se chevauchant et empêchant, chez le lecteur, la visualisation de l'espace décrit. La perspective fait son entrée dans la narration arltienne et le sujet qui observe est lui aussi sensiblement différent, puisqu'il s'éloigne de son intériorité, s'ouvre à l'extérieur et cesse de se prendre comme unique sujet d'observation. L'exotisme fonctionne d'autant mieux que la description est faite par un conteur, sans un narrateur principal qui médiatiserait la représentation.

On retrouve donc une esthétique du tableau, qui, certes, tranche dans son contenu, avec celle des romans et nouvelles du cycle portègne mais est néanmoins présente dans le théâtre. D'ailleurs, l'espace oriental est conçu comme une scène où peut se dérouler un spectacle, destiné à charmer son public, par sa construction stylisée. Le regard se plaît à la description et organise ses scènes en imitant la composition d'un tableau. Ce geste, est, on s'en souvient, présent dans certains passages du cycle portègne où il fait du lecteur un

spectateur et place la passion de voir au centre de l'écriture et de la lecture. Il est récurrent dans les nouvelles de *El criador de gorilas*.

Mais, surtout, ce plaisir de découpage et de décomposition nous rappelle un autre plaisir d'écriture, celui qui consiste à faire montre de son savoir. Arlt prend un manifeste plaisir à montrer qu'il sait composer des tableaux, tout comme, vingt ans plus tôt, il s'amusait à étaler son savoir dans *Las ciencias ocultas en la ciudad de Buenos Aires*. Il y a peut-être une différence avec les romans antérieurs dans le choix des sujets, dans la composition plus apparente mais le geste fondamental reste le même : démontrer sa maîtrise (la description, nous rappelle Barthes, est l'ostentation d'un savoir), et surtout jouer de cette maîtrise, en entrechoquant les registres, les lexiques, en déjouant les attentes, et en mêlant des univers symboliques.

Ainsi dans ce passage, le narrateur, un occidental, se rend sur une île mythique en compagnie d'un vieux bandit mélancolique. Il décrit un coucher de soleil au large de l'île. On retrouve l'organisation en tableau mais le lexique et les métaphores sont clairement d'inspiration moderniste (chromatisme soigné, vocabulaire architectural, rythme travaillé, intensité dramatique). C'est à présent une nature dramatisée qui est dépeinte, saisie dans un instant éminemment poétique :

La costa de la isla se alejaba ; las cimas cobrizas del cráter de San Agustín y el pico de Rosa Gándara superponían sus moles triangulares en el horizonte ; la bola de fuego del sol naufragaba en un mar ígneo de vellones escarlatas. Súbitamente la inmensidad atlántica pareció inflamarse en rojo de piedra, el rojo subió por los flancos del «Caballo Verde», bajo los puentes ; los negros parecían diablos hacinados en una caldera, las pirámides de plátanos irradiaban una atmósfera bermeja y la isla de Fernando Poo, ennegrecida en un juego de contraluces, en este fondo de fuego, quedó retenida de violeta. Mágicamente sus valles aparecieron cargados de brumas violeta, sus montes tallados en bloques de terciopelo violeta, y de pronto, por el rostro del noble anciano, rodaron dos lágrimas de sangre. Luego, bruscamente, se hizo la noche. El tantán de los negros resonó a bordo del «Caballo Verde» ; una luna perlática fosforeció en la inmensidad entre enormes estrellas rebosantes de temblorosas luces [...].

«Accidentado paseo a Moka» (244)

L'exotisme surgit ici d'un regard occidental, esthétique et très précisément moderniste qui cherche dans la nature les voies d'un emportement sublime. Cependant l'atmosphère moderniste du début laisse la place à un univers différent. Le reste de la nouvelle raconte une expédition vers le fin fond de la forêt dans un voyage qui, comme celui du narrateur de *Au cœur des ténèbres*, mène le narrateur, le vieux bandit alors jeune, vers les limites de l'humain. Et si l'on y regarde de plus près, l'homogénéité esthétique des différents



passages peut être elle aussi nuancée. Dans la citation précédente, la description de la ville par le conteur oriental, parée des charmes de l'authentique (l'une des parades de l'exotisme est de faire parler, sans médiation apparente, les «autochtones») porte néanmoins les traces du langage géométrique forgé dans les romans antérieurs.

La matière orientale est donc idéale pour l'esthétique spectaculaire. Elle offre l'occasion d'un plaisir descriptif, plaisir de la monstration mais aussi plaisir du choc et du mélange. Arlt échange les vertus du bon apprentissage (faire du beau style, en l'occurrence, maîtriser la langue comme les maîtres modernistes) contre les vices du bricoleur, trafiquant d'univers et d'imaginaires. Il ne s'agit pas tant de montrer que l'on sait bien écrire mais plutôt de faire s'entrechoquer les registres et les univers. Le geste initial de *El juguete rabioso*, faux roman d'apprentissage (mais vraie entrée de l'écrivain en littérature) où il s'agissait moins, pour Silvio, de thésauriser un savoir que de se payer le luxe de la dépense 'inutile', est présent dans cette manipulation irrévérencieuse des esthétiques et des univers imaginaires. La *mala escritura* arltienne ne s'amende pas dans *El criador de gorilas*, au contraire, elle trouve un nouveau terrain de jeu. L'exotisme, est peut-être, plus fondamentalement, une attitude et l'une des façon d'aborder le style arltien, la *mala escritura*. Contre-temps, excès, écarts et discordances (voire cacophonies), «rareza» arltienne, pour reprendre les termes d'Alan Pauls, selon qui l'exotisme arltien est peut-être la seule raison valable de continuer à lire Arlt aujourd'hui<sup>1</sup>.

L'autre charme oriental auquel Arlt succomberait et qui changerait l'écriture arltienne est l'oralité. Les nouvelles ont en effet largement recours aux formes de l'oralité : nombreux dialogues où la parole de l'Autre est retranscrite (sourates coraniques, formules de politesse), présence de conteurs qui prennent le relais du narrateur, souvent occidental ; récits oraux rapportés par ce même narrateur et qui, dans la transcription qu'il en fait, en porte la trace. On voit que cet usage de l'oralité relève du fonctionnement de l'exotisme, lequel consigne les différences culturelles, sociales pour le plus grand plaisir du lecteur occidental.

L'intérêt pour l'oralité pourrait aussi relever d'un désir utopique de présence. L'oralité serait alors le pendant de la présence auratique du corps sur scène, et aux côtés du théâtre, serait un antidote contre l'angoisse moderne de la perte de substance (fascination

---

<sup>1</sup>Alan Pauls, «La línea Arlt», *Radar Libros*, n°126 Buenos Aires, 2 avril 2000.

et rejet du cinéma, théâtre d'ombres). Néanmoins, contrairement à ce qu'il en est dans le cas du théâtre, Arlt ne tient ici aucun discours sur l'oralité. Aucune nostalgie primitive ne peut être trouvée dans ces pages, l'oralité n'apparaît pas comme porteuse de l'utopie d'une présence retrouvée. Arlt semble ici s'appropriier les formes de l'oralité (l'adresse au lecteur, les répétitions de formules ritualisées) comme dans un jeu de représentation. A l'instar du conteur, il capte son lecteur par le retour d'une parole ritualisée, par le dramatisme de la fatalité qui lui fait terminer ses nouvelles par des chutes inattendues (accidents, disparitions). Il semble qu'Arlt se plaît au jeu de la parodie, hypnotisant ses lecteurs, à l'instar des mystérieux devins de «*Odio desde la otra vida*» et de «*Historia del señor Jeffries y Nassin el egipcio*». Cependant, au jeu de la parodie, au plaisir de la représentation, Arlt se prend et se perd, un peu comme les narrateurs occidentaux de ces deux nouvelles, pris au piège de la magie orientale. C'est là «le venin subtil et presque indétectable qui fait que chez Arlt toute chose cohabite avec son contraire -l'angoisse avec la manie, le tourment avec l'extase, la profondeur avec le ridicule.»<sup>1</sup>.

### 3. Au fond, des images

Au premier coup d'œil que nous jetons sur cette collection voici que notre imagination prend son vol à travers le monde fantastique, le pays merveilleux des *Mille et une Nuits*, et qu'au lieu d'une appréciation critique, nous serions plus disposé à vous raconter des légendes et des contes orientaux<sup>2</sup>.

Il reste à conclure sur le regard arltien porté sur l'Orient. Tout porte à définir la coexistence de deux regards arltiens sur l'Orient. D'un côté, il y a le regard photographique, celui des *aguafuertes* et leur exigence d'objectivité, leur idéal étant le reportage. La série de photographies en est le pendant visuel, l'appui du témoignage porté par les *aguafuertes*. De l'autre, nous avons la rêverie orientaliste des nouvelles, la réécriture des *Mille et une nuits* par un écrivain argentin du vingtième siècle. Les illustrations de *El Hogar et Mundo Argentino* en sont le compagnon visuel et le prolongement onirique.

Or on formule ici l'hypothèse que ces deux regards n'en sont qu'un, ou plutôt qu'ils se rencontrent, se croisent pour ne pas s'annuler totalement. Il convient de garder le

---

<sup>1</sup>Alan Pauls, *ibid.*

<sup>2</sup>Ernest Lacan, «L'Égypte, la Nubie, la Grèce et la Turquie au stéréoscope», *La Lumière*, 19 novembre 1959, p.185.

conditionnel de l'hypothèse car la seule intuition ne nous permet pas d'avancer une certitude qu'aucun texte ne vient affermir. Cependant, s'il est permis à l'interprète d'imaginer pour prolonger son travail de déchiffrement, nous pourrions supposer que les deux pratiques entrent en écho. Ainsi, lorsque l'on a devant soi la collection de photographies<sup>1</sup>, il est séduisant d'imaginer l'écrivain tenant dans sa main son Maroc, tel qu'il l'a perçu, photographié et proposé au lecteur de *El Mundo* au fil des publications, réuni ici dans cet album photographique personnel. Arlt refait-il, à travers les nouvelles, l'expérience sensible du Maroc, vécue et saisie dans les photographies? La photographie, avec son pouvoir indiciel, éveille-t-elle la rêverie orientale?

Ou bien faut-il imaginer un autre parcours, un autre type de vision, étranger à cette rêverie suscitée par la contemplation des photographies? Une vision rétrospective, qui s'élaborerait autour d'impressions, celles glanées dans la flânerie («Cuando dejo de escribir merodeo en busca de impresiones por sus callejuelas tan estrechas», «El trabajo de los niños y las mujeres» (319-320)), «photographiées» par la rétine et imprimées par la mémoire? Dans cette seconde hypothèse, Arlt opérerait matériellement une rétrospection. Il traiterait naturellement le réel comme le fait un appareil photographique, se laissant impressionner par des images développées ultérieurement, au moment de l'écriture des nouvelles. Dès lors, les nouvelles de *El criador de gorilas* seraient une véritable vision rétrospective, non pas la résurgence d'une image de désir anachronique (celle puisée dans le grand répertoire littéraire), mais une image réelle, vécue autrefois, et ressuscitée par la mémoire -un souvenir retravaillé. Il faut ainsi imaginer, à côté de la collection de photographies, doublons imaginaires inspirés d'elles, ou, au contraire, totalement libres et différentes par les associations qu'elles suscitent, une autre collection d'images. Celle formée par des souvenirs de voyage et attendant la révélation de l'écriture.

C'est sans doute s'aventurer sur un territoire lointain, glissant et peut-être stérile que de partir à la recherche des opérations de pensée qui soutiennent l'écriture. Cependant, devant les différents chemins que prend l'écriture pour fixer la trace de l'Orient, lorsque l'on ne sait plus très bien où se trouvent le réel (la photographie?) et l'imaginaire (les

---

<sup>1</sup>La taille réduite (5x5cm) des photographies présentes dans le fonds Arlt de la bibliothèque de l'institut ibéro-américain de Berlin est la première chose frappante. La raison est peut-être simplement technique (type de tirage) mais la taille inhabituelle des photographies prises au Maroc, différente du reste des photographies présentes dans le fonds, contribue à produire un effet 'collection de miniatures', comme si l'on avait, sous la main, le monde oriental perçu par Arlt.

nouvelles<sup>2</sup>), on aime à imaginer que l'album exotique de *El criador de gorilas* rencontre, dans le travail de l'écrivain, la collection de photographies prises au Maroc et que le regard d'Arlt sur l'Orient mûrit dans cet entrelacs d'images.

## Conclusion

L'écriture arltienne s'épanouit sur deux voies parallèles qu'il serait bien artificiel de réunir en une seule. Autonomes, le théâtre et le voyage ont cependant en commun le fait d'avoir partie liée avec une expérience visuelle. En effet la scène offre le lieu d'une concrétisation visuelle des tensions soulevées par la représentation du sujet et l'événement politique. Quant à l'écriture de voyage, elle procède d'une perception sidérée de l'Autre, constamment stimulée par le déplacement, les apories de l'écriture référentielle et les solutions pour les surmonter. La photographie est à la fois le témoin qui enregistre l'expérience visuelle du voyage et le support qui la prolonge, après le retour, dans l'écriture.

Les deux corpus relancent des questionnements des textes précédents en ancrant l'écriture arltienne dans un dialogue avec le visuel.

Grâce à la présence auratique du corps de l'acteur et la réunion du corps social, réactivée par la parodie du rite et de la fête, le théâtre, lieu de l'expérience et de la révélation, dénoue les tensions du roman. Le sentiment qu'Arlt exprime de faire aboutir son écriture au théâtre est récurrent et il se traduit dans le caractère métapoétique de ses pièces. Le théâtre arltien réfléchit, dans un seul mouvement, le sujet, le monde et son propre fonctionnement. L'illusion scénique, selon une telle perspective, ne saurait plus consister à faire oublier le théâtre derrière le pseudo duplicata du monde extérieur, mais à exhiber sa nature d'art et à donner créance à des fictions singulières, reconnues comme telles et dont l'artifice garantit la vérité profonde.

Aussi, s'il y a lieu de parler d'une forme d'aboutissement de l'écriture, celle-ci pourrait se trouver au théâtre qui parvient à tenir ensemble la réflexion sur le sujet et sur la politique. L'attraction de l'écrivain pour le théâtre procède d'une profonde satisfaction imaginaire que lui procure la scène, satisfaction que plusieurs de ses pièces thématisent. L'onirisme, les jeux de doubles des pièces arltiennes structurent et explicitent en effet le fonctionnement imaginaire du théâtre, celui qu'un Arlt spectateur (du théâtre de Discépolo et du cinéma) insistant sur l'émotion, la sensation personnelle et la jouissance esthétique que produit le spectacle, projette dans son théâtre. C'est par un effet

d'identification que le spectateur découvre, sous la trame du canevas élaborée par le metteur en scène ce qui va brusquement se doubler d'un sens dont la logique lui était depuis longtemps interdite. Aussi l'importance du spectaculaire dans le théâtre arltien (esthétique du tableau, sens de la catastrophe) repose-t-elle, sur le fait que «le spectaculaire ne doit sa qualité qu'au reflet de l'image par laquelle il confond le sujet, ce qui le rend essentiellement évanescent et éphémère. Révélateur traumatisant pour celui qu'il subjugue, il se désigne comme l'indicateur privilégié de l'inconscient dont il assure les mystérieuses correspondances.»<sup>1</sup>.

Avec le théâtre, la scène publique se substitue à une autre scène, intime, de l'écriture. Allégorie de l'espace collectif, la scène permet donc à l'écrivain de lier la représentation d'une subjectivité et celle d'un destin collectif sous le regard de tous.

Contrairement à la continuité (autant dans les thèmes que dans les problématiques de représentation résolues sur la scène) que le théâtre établit avec les romans, le corpus exotique, et en particulier les nouvelles de *El criador de gorilas* paraît introduire une nouveauté radicale dans l'œuvre. Retour au récit, style soigné, influence du modernisme, il semble qu'avec les nouvelles exotiques, l'écriture arltienne opère une révolution, dénaturation pour certains, perfection pour les autres. Cependant, malgré la nouveauté, l'exotisme réactive des aspirations et des traits de l'esthétique du reste de l'œuvre : l'utopie de l'ailleurs, celle qui ouvre la fin de *El juguete rabioso* sur les paysages lointains du Sud trouve dans le voyage de l'écrivain une forme d'accomplissement. Echappée visuelle, monde de merveilles flattant tous les sens, à commencer par la vue, le Maroc est cependant perçu dans une tension entre imaginaire et réel qui n'est pas sans rappeler celle des grands romans et du théâtre.

Enfin, l'Orient d'Arlt est un spectacle, celui qui émeut le voyageur-spectateur au Maroc et celui qu'il compose, à son retour, dans les nouvelles de *El criador de gorilas*. D'une certaine façon, ces derniers textes répondent au critère essentiel, peut-être unique, de l'esthétique arltienne : la recherche de l'émotion, de la sensation personnelle du lecteur-spectateur.

---

<sup>1</sup>Marie-Claude Lambotte, «Spéculaire et spectaculaire», *Dictionnaire des genres et notions littéraires*, Paris, Albin Michel, 2001, p.787-789.

Enfin, on pourrait penser que la fortune de l'œuvre s'épanouit dans ces deux voies, le théâtre et l'exotisme, peut-être inattendues en regard des grands romans qui ont inscrit le nom de l'auteur dans l'histoire littéraire argentine. Arlt y trouve la matière et le lieu d'un développement du spectaculaire, dont il est le premier, avant ses spectateurs et ses lecteurs, à en éprouver les effets. L'écriture accueille la sensation personnelle (l'émotion d'Arlt spectateur de pièces et voyageur sidéré) et la canalise dans une jouissance esthétique que l'auteur semble vouloir tout autant partager que produire.

## Conclusion générale



«Pocos autores han dependido tanto de los ojos como Roberto Arlt» écrit Juan Villoro, fin lecteur de l'œuvre arltienne. On ne peut que souscrire à ce jugement aussi juste qu'efficace dans sa formulation<sup>1</sup>. S'il fallait se livrer à l'exercice du portrait chinois, c'est, en effet, au sens de la vue, plus qu'à tout autre, que l'on associerait Arlt. Mais pour être plus précis, il nous faut remarquer que ce n'est ni du regard ni d'une construction de la perception que l'écriture arltienne semble procéder. Elle dépend (il s'agit bien d'un lien fort, presque nécessaire et asservissant de dépendance) presque matériellement, de l'organe plus que du sens, autrement dit, des yeux de l'écrivain. Si le style se situe au plus près du sujet, pris dans sa particularité la plus grande, alors chez Arlt, c'est bien la vue qui définit le style<sup>2</sup>. Plongeant ses racines dans le corps dont il procède, le style arltien est au plus près de ce sens qui s'impose comme le médiateur premier entre l'écrivain et le monde, il est visuel.

En définissant le style d'Arlt comme visuel, on consacre l'importance fondamentale des opérations de la perception et de l'imagination. C'est là une définition absolue qui donne toute sa place à la vue, mais qui, d'une certaine façon, clôt la discussion et ferme la voie à l'analyse. Domaine secret de l'auteur, part privée du rituel, nature, le style («chair», «espèce de poussée florale», «germinatif» selon Barthes), est quelque chose de viscéral et d'instinctif. A la limite, on pourrait dire que le style naît de ses propres forces, s'élabore charnellement sans le concours d'un sujet, d'une pensée et d'une conscience. Donnée de la nature de l'écrivain, caractéristique de son style, le visuel n'aurait pu pas faire l'objet, dans cette perspective, de l'analyse qui a été menée dans cette étude.

Certes, il aurait été possible d'en observer les manifestations, d'en définir certains réseaux permettant d'établir une sorte de carte des constellations d'une imagination arltienne de la matière. Mais l'influence du visuel se fait sentir à un autre niveau, plus conscient, moins «végétal». Toute séduisante qu'elle puisse paraître, faisant du style une

---

<sup>1</sup>Juan Villoro, «El peligro obediente», *El juguete rabioso*, *Efectos personales*, Barcelone, Anagrama, 2001, p.47.

<sup>2</sup>«Ses références sont au niveau d'une biologie ou d'un passé, non d'une Histoire : il est la «chose» de l'écrivain, sa splendeur et sa prison, il est sa solitude.», cf. Roland Barthes, *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1953, p.146.

chose nécessaire, suffisante, cette définition ne rend pas tout à fait compte des enjeux du visuel dans l'écriture arltienne. Celle-ci s'élabore en effet à travers le dialogue de l'écrivain avec son temps et une conscience moins tournée vers le corps et la littérature, plus altruiste, et qui se coupe plus franchement de l'opacité de la matière<sup>1</sup>.

C'est l'écriture, le procès conscient, l'intention qui est aussi influencée par le visuel. En fait, malgré la formulation bathésienne employée ici, cette poussée du style, parce qu'elle passe par les mots, n'est pas purement physique : elle suppose une activité intellectuelle, une présence de la conscience sans laquelle le corps vivrait dans l'ignorance de lui-même. Le style, à la fois corps conscient et conscience charnelle, «n'est jamais que métaphore, c'est-à-dire équation entre l'intention littéraire et la structure charnelle de l'auteur»<sup>2</sup>.

Autrement dit, s'il y a une nature visuelle, du style arltien, une sorte de donnée biologique, elle rencontre un milieu propice à son développement dans le contexte de l'émergence des médias nouveaux mettant au premier plan l'image. D'une certaine façon, la prédisposition d'Arlt à favoriser la vue, cette idée qu'il est «œil, tout bonnement»<sup>3</sup>, est renforcée, enrichie et consolidée ou déclenchée (peu importe le rapport qui n'est sans doute ni mécanique, ni de cause à effet) par la rencontre avec un univers où le visuel domine sur les autres formes de communication et de création.

C'est cette perspective que l'on a adoptée, celle d'un dialogue de l'écrivain avec son temps, répercutant les mutations d'une culture visuelle, dans le cours de son écriture, à travers les interrogations portées sur les moyens dont un écrivain dispose pour dire le monde, intime et partagé, qu'il habite. Lorsque d'autres moyens que ceux propres à l'écrivain s'imposent dans le concert social, et qu'ils semblent plus aptes à répondre aux bouleversements qu'ils ont eux-mêmes introduits, que fait l'écrivain? Arlt observe le monde transformé par l'image, il constate ses effets sociaux, politiques et culturels ; il en adopte certaines valeurs et modes d'apparition ; il en mime même parfois l'esthétique, le rythme, les particularités techniques et l'atmosphère, sans s'en cacher le moins du monde.

---

<sup>1</sup>«Sans atteindre le même degré et la même nature d'intention, le style n'est pas complètement opposé à l'écriture malgré la distinction franche que semble opérer Barthes : la conscience intentionnelle du style est tournée, solitaire, vers la littérature et le corps de l'écrivain ; la conscience intentionnelle de l'écriture, plus altruiste, se coupe plus franchement de l'opacité de la matière», cf. Claude Coste, *Roland Barthes moraliste*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du septentrion, 1998, p.32.

<sup>2</sup>*Ibid.*

<sup>3</sup>Gustave Flaubert, Lettre à Louis Bouilhet, 15 janvier 1850, *Correspondance*, t. I, Paris, Gallimard (La Pléiade), 1973-1991, p.570.

Ainsi, dans une chronique écrite à son retour d'Espagne et appartenant à la série qu'il reprend dans *El Mundo* sous le titre de «Al margen del cable», Arlt compose une scène à partir d'un regard (de haut en bas) clairement cinématographique. La scène se situe dans le bureau du procureur de New York, Thomas Dewey qui, selon l'écrivain, ressemble à l'acteur James Cagney qui «joue le rôle de policier dans les films américains» :

*Manhattan Transfer*. Thomas Dewey asomado a una ventana de la oficina que ocupa en un rascacielos mira por debajo de las terrazas escalonadas la franja de rieles suspendidos en el aire del elevado. Más abajo, en el suelo rayado de sombras transversales, techado por los rieles, hay estacionados chatas, camiones, automóviles. A un costado se abre la excavación amarilla para los cimientos de un rascacielos [...] Thomas Dewey, abogado, mira este Nueva York extendido a sus pies, y contempla esa pérgola de sombras que, sobre el pavimento, proyectan las vigas transversales del «elevado».

«Del imperio del crimen», *El Mundo*, 20 novembre 1937<sup>1</sup>.

Comme certaines scènes des grands romans (*Los siete locos* s'ouvre sur la vitre du bureau du patron de Erdosain, puis sur le visage, serré en gros plan, du comptable), Arlt retrouve ici l'esthétique cinématographique, son efficacité visuelle, son atmosphère. La scène, extraordinaire, est un mélange de film noir, du roman de Dos Passos et de *Metropolis* de Fritz Lang, avec ses câbles suspendus<sup>2</sup>. Fréquente, notamment dans les scènes de rue, l'esthétique cinématographique s'installe dans l'œuvre, depuis les premiers jeux de *El juguete rabioso* jusque dans les dernières chroniques qui, depuis Buenos Aires, prennent le pouls d'un monde de plus en plus mal en point, vu en panoramique depuis la salle de rédaction portègne où arrivent photographies et «câbles» du monde entier.

Il n'y a rien d'étonnant à trouver sous la plume d'Arlt ces prises de vue, changements d'angle et autres effets optiques qui donnent au lecteur l'impression d'être devant la toile d'un écran. Arlt théorise en effet, un peu plus tard, la démarche qu'il adopte, lorsqu'il lie les évolutions formelles de l'écriture aux mutations technologiques aussi bien qu'historiques et sociales. Ainsi, dans «La tintorería de las palabras», Arlt suggère qu'à chaque époque correspond une façon de la représenter, de la raconter. Il décrit ainsi la

---

<sup>1</sup>Cf. *El paisaje en las nubes, crónicas en El Mundo 1937-1942*, prologue de Ricardo Piglia, édition et introduction de Rose Corral, Buenos Aires, FCE, 2009. Cet ouvrage réunissant une grande partie des dernières chroniques qu'Arlt écrit pour *El Mundo* entre 1937 et 1942, vient de paraître. Rose Corral souligne l'influence du cinéma sur l'écriture arltienne et en suggère quelques traces dans les textes réunis dans ce volume. Les numéros de pages entre parenthèses des citations à venir renvoient à cette édition.

<sup>2</sup>Cf. Rose Corral, «Un argentino piensa en Europa», introduction à *El paisaje en las nubes, crónicas en El Mundo 1937-1942*, *op. cit.*, p. 22.

modernité littéraire comme un réseau de correspondances entre les couleurs industrielles, la mécanisation et les «nouveaux styles» :

La aparición de los colores industriales, del reclamo, de la arquitectura necesitada de espacio, los triples fenómenos del arte sometido a los cambiantes reflejos de la economía, de la política y de la mecánica, engendró escritores nuevos, es decir, estilos nuevos. Entre las formas de un Chateaubriand y un Hugo o las maneras de un Huysmans o un John Dos Passos, media la misma distancia que aquella que podemos descubrir entre un sulky y un avión. Siempre, siempre, la palabra humana marcó paralelamente el paso con el acontecimiento que filtraba su tonalidad en el siglo o en el momento.

Así, el estilo gris de Babbitt no es independiente de la vida gris de Babbitt hombre ; el estilo eléctrico de *Manhattan Transfer* no está desligado del frenesí brutal que bailotea en las piernas del ciudadano de Nueva York.

«La tintorería de las palabras», *El Mundo*, 15 juin 1940 (566-567)

Chez l'écrivain moderne, les mots s'imprègnent des couleurs du temps, ils en marquent le rythme, ils en forment l'époque. La description que fait Arlt du style correspond parfaitement à l'impression que laissent certains passages de ses récits, lorsque le texte semble imprégné de l'univers visuel contemporain (morceaux de câbles suspendus, découpes géométriques, couleurs stridentes, effets de montage, etc.). L'importance du visuel procède ainsi de son attention au monde, d'une forme de sensibilité -d'une réaction- à l'ère de l'image.

Ce souci de faire corps avec son époque ne doit cependant pas aveugler. Si pour peindre son époque il faut en posséder les couleurs, autrement dit si l'écrivain doit trouver des formes nouvelles en intégrant les évolutions technologiques, il ne lui suffit pas, pour autant, d'adhérer à son temps. Il faut, suggère Arlt, filtrer son époque à travers un prisme singulier, celui du style personnel. L'écrivain doit tenir l'équilibre entre, d'un côté, le monde auquel il adapte sa palette et, de l'autre son propre regard, entre ce que lui demande son époque et les exigences de ce que Barthes appelle «la poussée florale», le style. Le visuel chez Arlt se tient à cette jonction, entre l'impact d'un univers culturel sur les moyens de l'écrivain et sa sensibilité presque biologique.

Cet équilibre n'est pas toujours atteint, ou, en tout cas, il n'assure pas à l'écrivain d'être entendu. Dans une note postérieure, intitulée «Necesidad de un Diccionario de lugares comunes» (où, une fois encore, on relèvera le clin d'œil fait à Flaubert), Arlt reprend l'idée que sous le lexique, «on trouve un édifice spirituel ou psychologique déterminé». En défendant ce qu'il considère être le style, il définit aussi ce qu'il entend par «littérature nouvelle» : c'est une littérature en accord avec son temps, vivante qui

tranche avec la «bêtise ambiante» mais qui risque d'isoler l'écrivain, «étranger dans sa propre patrie» :

La mayoría de los hombres llevan en su interior monstruosas arquitecturas de juicios, construidas con ladrillos amasados de barro de lugares comunes, y la grosera fábrica en la cual habitan intelectualmente se les antoja lujoso palacio. Cuando otro hombre cuyo idioma no está ensamblado de lugares comunes les expresa realidades espirituales o psicológicas diferentes a las que ellos están acostumbrados a reverenciar, se les antoja que están escuchando a un labrador de injurias y entonces odian atrocemente al hombre que, por no expresarse con frases hechas, ofende sus convicciones con la fortaleza del estilo.

«Necesidad de un Diccionario de lugares comunes», *El Mundo*, 15 septembre 1941 (661)

L'écrivain qui, de son «cross a la mandíbula» enfonce sa bêtise de ses contemporains, court le risque de la solitude. Affirmer «des réalités spirituelles» nouvelles, c'est présenter le monde sous un jour que le lecteur ne connaît pas et qu'il sera très certainement enclin à rejeter. La *mala escritura* est ainsi, plutôt qu'une écriture naïve et ignorante, un regard nouveau porté sur les choses. Le style visuel d'Arlt rend compte d'une certaine idiosyncrasie (la vue est le sens prédominant chez l'auteur) et d'un dialogue avec le monde. Arlt mesure bien les risques qu'il prend en forgeant son propre regard, c'est la vision commune et le consensus qu'elle établit qu'il force.

Cette étude a décrit un parcours à travers l'œuvre arltienne, en relevant les manifestations de ce dialogue de l'écriture avec les médias nouveaux (cinéma et photographie). D'une part, comme toutes les formes artistiques, l'œuvre est prise dans le mouvement et s'en trouve affecté par les procédés nouveaux qu'elle emprunte largement. D'autre part, étant donnée la position analytique spécifique qui est la sienne, elle ne cesse d'interroger cette mutation, d'en saisir les effets et les implications dans le lien social, enfin d'y répondre par l'invention de formes discursives nouvelles. C'est donc en suivant les traces de la «révolution invisible»<sup>1</sup>, provoquée par un changement de régime de la représentation qu'on a lu l'œuvre arltienne. De cette lecture, s'est peu à peu dégagée une trajectoire d'écriture.

Revenons à présent sur le discours porté sur l'image et son influence sur les textes puis sur les étapes de la trajectoire d'écriture.

---

<sup>1</sup>Cf. Philippe Ortel, *La littérature à l'ère de la photographie. Enquête sur une révolution invisible*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 2002.

«Devoto del cine»<sup>1</sup>, admirateur du travail des reporters-photo qu'il côtoie à *El Mundo*, photographe à ses heures, maniant l'art du portrait d'écrivain, Arlt semble être le parfait zélateur de l'image, tout à fait à l'aise dans l'ère nouvelle ouverte par les médias modernes. A lire certains passages de ses romans, certaines de ses critiques de films, on l'imagine facilement derrière la caméra. Si, «la vue est le plus expansif de tous nos sens, [et qu'] elle nous transporte au loin, dans un mouvement de conquête»<sup>2</sup>, il est aisé de comprendre qu'Arlt se trouve des affinités avec ce qui semble susceptible de décupler les potentialités de ce sens souverain chez lui. C'est un regard avide et conquérant qui le fait embrasser le monde et en dépeindre les facettes, pendant les quatorze années, ou presque chaque semaine, il propose au lecteur son instantané à travers les *aguafuertes*. C'est aussi ce mouvement qui le fait adhérer aux changements technologiques de son époque en exigeant des écrivains qu'ils trouvent, en accord avec leur temps, avec la science (souvenons-nous que, pour Arlt, c'est elle, plus que la philosophie et les sciences humaines, qui dicte les normes du roman contemporain) le style «nouveau» qui saura dire le monde tel qu'il change.

Cependant, le discours d'Arlt sur le cinéma et la photographie n'est pas toujours si enthousiaste. Ça et là, on a relevé les résistances très fortes de l'écrivain face à cet «art des ombres» qu'est le cinéma ou face à cette «manie» sociale de la photographie. Arlt se trouve très clairement à un carrefour culturel, à un moment où, d'un côté, l'image (cinéma et photographie) soulève les enthousiasmes de ceux qui y voient le moyen de renouveler l'esthétique, de faire voler en éclat la vieille tradition mimétique de l'art en réinventant la relation au visible et où, de l'autre, elle inquiète, ébranle l'édifice de cette tradition, dépersonnalise et met donc en danger les fondements ontologiques de la représentation (comment représenter le sujet humain quand il se révèle plus labile que les ombres?). Souvenons-nous de cet œil inquiétant qui réapparaît occasionnellement dans les récits arltiens, ou plus exactement de ces réseaux construits autour de l'œil (soleils, cœurs et autres globes). Il est, comme chez Bataille ou dans le célèbre plan de l'œil tranché au rasoir de *Un Chien andalou*, le symbole du soupçon porté sur le regard qui entraîne un

<sup>1</sup>Roberto Arlt, «El novio y los veinticuatro ladrones», *Al margen del cable, Crónicas publicadas en El Nacional, México 1937-1941*, édition et prologue de Rose Corral, Buenos Aires, Losada, 2003, p.53.

<sup>2</sup>Jean Starobinski, *L'invention de la liberté*, Paris, Skira, 1964, p.210.

retournement paradoxal par lequel l'œil, au lieu de se porter vers l'extérieur, devient un objet de curiosité. L'œil n'organise plus un quelconque point de vue, il n'ordonne plus la géométrie du monde : réduit au globe oculaire, il subit l'examen clinique de la modernité et de son doute spéculaire.

Les grands romans arltiens enregistrent les effets de la «révolution invisible» : dépersonnalisation qui mène le sujet à la frontière étroite de l'existence, mirage, écran, superficie, il est cette ombre plus fragile que le papier glacé des magazines ; nouvelle temporalité pour la création qui traditionnellement avait partie liée avec la durée (la pose, le travail de remise sur l'atelier, la contemplation) et se voit désormais confrontée au rythme de l'instantané -qu'il soit vécu comme choc (brutalité du réel qui nous «pointe») ou comme révélation (exhibition de l'en deçà des apparences).

Finalement, en poussant les moyens du roman à leurs limites, Arlt interroge sans cesse les capacités du genre à dire le monde. Or on sait que, pour l'écrivain, le roman a une responsabilité, celle d'entendre les sollicitations de son objet séculaire, l'individu saisi dans sa difficulté d'habiter le monde. Dans une série de chroniques écrites en 1941, il expose sa conception du roman et affirme ce principe général, renforcé par l'état inquiétant du monde qu'il observe jour après jour, comme un médecin au chevet de son malade, depuis sa colonne de *El Mundo*. Rejetant tout autant le nombrilisme des auteurs «subjectifs»<sup>1</sup> que le réalisme de la «médiocrité»<sup>2</sup>, Arlt fonde la réussite du roman sur le héros, celui qui, des romans de Pétrone à ceux de Flaubert, est animé par une grande passion, une «constante professionnelle» autour de laquelle les autres motifs s'agglutinent, secondaires<sup>3</sup>. La nature de cette passion et de l'action à laquelle elle conduit importe peu, c'est le processus qui

---

<sup>1</sup>«Clausura del diario íntimo», *El Mundo*, 3 juillet 1940 et «Irresponsabilidad del novelista subjetivo», *El Mundo*, 2 octobre 1941, cf. Roberto Arlt, *El paisaje en las nubes, op. cit.*, p.569-571 et p. 663-665.

<sup>2</sup>«La realidad fotográfica de sí mismo o de las apariencias externas, le facilita al novelista sórdido materiales de construcción literaria. Entre estos materiales se encuentra la medianía, que estando por sus naturales dimensiones excluida de la obra de arte, ha sido hoy reivindicada por los novelistas en el denominado arte subjetivo. Nosotros no desestimamos los valores sociales ni morales de la medianía, más ello no significa que la medianía tenga el suficiente relieve para informar los frescos de la obra de arte. La reivindicación de la medianía es un suceso cuya responsabilidad atañe en particular al realismo.», dans «Literatura sin héroes», *El Mundo*, 13 octobre 1941, cf. Roberto Arlt, *El paisaje en las nubes, op.cit.*, p.669.

<sup>3</sup>«En el héroe la constante profesional domina cien por cien. Las pasiones colindantes subsisten como auxiliares y válvula de escape de la energía que no consume la actividad esencialmente profesional», dans «Irresponsabilidad del novelista subjetivo», *El Mundo*, 2 octobre 1941, cf. Roberto Arlt, *El paisaje en las nubes, op.cit.*, p.663.

intéresse l'écrivain<sup>1</sup>. Il faut bâtir le roman autour de cette passion, fût-elle intellectuelle, artistique ou purement négative, comme celle d'Erdosain. C'est grâce à cet éclairage qu'apportent les textes écrits par Arlt bien après ses romans, que l'on peut comprendre en quoi Erdosain est un héros. Son 'action' est sa paralysie même, son incapacité à se saisir, sa passion négative. En ce sens, il est le héros parfait de son époque. Menacé de disparition, superficie sur laquelle s'impriment les images du monde, Erdosain est le sujet sous influence de la modernité. Les feux apocalyptiques de la fresque des sept fous signalent en quelque sorte le crépuscule d'un monde et d'un sujet pleins et lisibles.

Les difficultés que les écrivains rencontrent à forger son héros moderne suggèrent les risques que court le roman qui ne parviendrait plus à mener son anthropologie fondamentale. La sclérose du roman inquiète Arlt dans cette série de textes qu'il écrit envahi par le sentiment aigu que le monde est en train de basculer<sup>2</sup>. Arlt exprime la nécessité de trouver une nouvelle flexibilité formelle au roman, sans pour autant changer l'objet de son intérêt, l'individu saisi dans sa difficulté d'habiter le monde. Plus que jamais, le besoin se fait sentir des ressources de la «pensée du roman»<sup>3</sup>, lorsque l'événement est rare (Arlt l'a éprouvé devant la mort de l'anarchiste Di Giovanni), le sujet disparaît lui

---

<sup>1</sup>«Gabriel D'Annunzio, que era incapaz de evadirse de sí mismo pero que no ignoraba el valor de la constante profesional para definir tipos, convirtió en héroes de sus novelas antinovelescas a hombres exclusivamente interesados en el ejercicio de las bellas artes. Con este procedimiento pudo desplazarse sin fracasar en el mundo de la ficción en prosa.» dans «Irresponsabilidad del novelista subjetivo», *El Mundo*, 2 octobre 1941, cf. Roberto Arlt, *El paisaje en las nubes*, op.cit., p.665.

<sup>2</sup> Entre mars 1937 et juillet 1942, le titre de la colonne d'Arlt dans *El Mundo* devient «Tiempos presentes» puis «Al margen del cable». Les deux titres successifs montrent bien l'intérêt d'Arlt pour l'actualité internationale. Ils soulignent l'évolution de la chronique arltienne qui délaisse le cadre limité à une zone géographique, sociale et humaine de l'*aguafuerte* pour un panorama beaucoup plus large. La chronique n'est plus le produit d'une déambulation sur un territoire, elle devient commentaire, glose et amplification fictionnelle de la dépêche. De nombreux articles sont consacrés à la seconde guerre mondiale. Cf. Roberto Arlt, *El paisaje en las nubes*, op.cit.

<sup>3</sup> Selon Thomas Pavel, le roman développe, à sa manière, une pensée sur l'homme. Dès son apparition, il ouvre dans l'histoire de l'humanité un nouvel espace : le premier, il pose l'univers comme une totalité qui transcende la multiplicité des communautés humaines. Depuis lors, il n'a cessé de se débattre avec ses présupposés. Longtemps, l'idée y a primé sur les données empiriques représentées. La première grande inflexion s'opère aux XVIIIe et XIXe siècles : le roman s'évertue désormais à associer, sous le signe de la vraisemblance, la vision idéalisatrice et l'observation de l'imperfection humaine. A la suprématie du concept succèdent l'observation scrupuleuse du monde matériel et social et l'examen empathique de la conscience individuelle. Puis, au XXe siècle, la révolte moderniste proclame la rupture inédite entre la réalité, qui échappe à toute maîtrise, et l'individu, libéré des soucis normatifs et défini comme le sujet d'une activité sensorielle et linguistique irrépressible. Cette évolution assure au roman une nouvelle flexibilité formelle, sans pour autant changer l'objet séculaire de son intérêt l'individu saisi dans sa difficulté d'habiter le monde. Ainsi peuvent se conjuguer, dans cette anthropologie fondamentale, l'étonnante stabilité des préoccupations du roman et l'évolution historique des univers qu'il imagine. Cf. Thomas Pavel, *La pensée du roman*, Paris, Gallimard, 2003.



aussi. C'est le sentiment que l'on a à le lire dans ses dernières chroniques où l'observation du monde et la réflexion sur l'écriture sont étonnamment liées.

Les effets de la mutation culturelle de l'image ont été évalués en sens divers. C'est une lecture mélancolique de ce changement, étonnamment proche de celle de Benjamin, révélant la négativité dont elle est porteuse qui nous a semblé être celle d'Arlt. Comme pour le critique allemand, cette révolution invisible est pour Arlt une rupture, un changement de régime, bien plus qu'un progrès (ainsi que l'on pourrait le conclure d'une lecture rapide qui ne relèverait pas les ambiguïtés de sa conception de l'image). A le lire attentivement, on s'aperçoit que sa position demeure, du début à la fin, très ambivalente, parce qu'il aborde cette mutation, non comme une potentialité à faire advenir mais bien comme une nouvelle donne avec laquelle il faut désormais compter, qu'on le veuille ou non. C'est pourquoi il s'oppose aux tenants d'une conception fétichiste de l'art, par principe ennemie à toute technique et que, pour sa part, il tente de s'en inspirer. Ce n'est pas un souci d'être moderne qui pousse l'écrivain dans cette démarche. La raison de cette prise de conscience est plus fondamentale : il n'est plus possible à ses yeux de dénier ainsi la part de technique dans l'art, la part de ce tiers visuel qui détermine toute relation au monde et à l'autre. Les images modernes (photographie et cinéma) forcent en somme la littérature à repenser à nouveaux frais cette question capitale des dispositifs représentatifs.

L'influence des médias modernes se mesure donc dans la réflexion que mène Arlt sur la représentation dans ses textes 'théoriques' et dans ses récits. Ils accélèrent un processus dont Arlt prend toute la mesure dans les années 40, après ses voyages, en observateur inquiet et lucide de la montée du nazisme. La manipulation des consciences, la politique-spectacle et simulacre qui s'insinue dans les esprits, véritables surfaces impressionnables, éclatées et dépourvues de centre, en d'autres termes, tous les dangers contenus dans les nouveautés de la modernité technique -et dont les romans arltiens avaient déliré les potentialités les plus folles- fleurissent avec le régime national-socialiste. Certes, les grands romans arltiens avec leur «utopie négative»<sup>1</sup> avaient pu anticiper l'apocalypse à venir, mais à présent, devant ce nouveau monde qu'il observe, un monde «sans rêveurs»<sup>2</sup>, où même les pires cauchemars ne sont plus imaginables et où tout horizon imaginaire semble

---

<sup>1</sup>«Sobre Roberto Arlt», *Crítica y ficción*, Buenos Aires, Siglo Veinte/Universidad del litoral, 1991, p.31.

<sup>2</sup>«Un mundo sin soñadores», *El Mundo*, 9 novembre 1938, cf. *El paisaje en las nubes*, op.cit., p.332.

annulé, dépassés par la réalité, que peut faire le romancier? «Comment écrire aujourd'hui?», au «crépuscule du XX<sup>e</sup> siècle?»<sup>1</sup>, s'interroge Arlt, puisque l'affinité entre l'époque et le style qui, jusque là marquait l'évolution de la littérature, est désormais impossible, puisque l'équilibre s'est rompu devant la catastrophe européenne :

Hasta ayer el mecanismo de nuestra palabra funcionó así. [...] De pronto un hombre se asocia a otros hombres para la aventura criminal más descomunal que se haya pregonado a los cuatro horizontes del planeta. Un ex hombre y su banda aprisionan a un pueblo y lo estrellan con la violencia de una catapulta contra el muro de la guerra. Promete a cada uno de sus cómplices el dominio de un trozo del mundo. Sí. De pronto ocurre esto y sin disimulo. Así como la pezuña de una vaca desparrama enloquecida la humanidad de un hormiguero, así la maquinaria de este monstruo dispersa la humanidad de las pequeñas naciones.

«La tintorería de las palabras», *El Mundo*, 15 juin 1940 (566-567)

Plus loin, il ajoute que la parole est «impuissante» («Y la palabra se descubre tartamuda, impotente»). Le nazisme, suggère Rose Corral, est, pour l'écrivain, une ligne de division et marque un partage des eaux qui condamne l'écriture au silence<sup>2</sup>. Arlt conclut sa chronique en insistant sur l'impuissance de l'écriture, acculée au silence, frappée d'interdit devant le moment présent :

Para este momento de vida que ya no es vida, sino agonía, ¿qué estilo, qué palabra, qué matiz, qué elocuencia, qué facundia, qué inspiración dará el ajustado color?

No sé. Creo que en la misma tintorería del infierno, donde un diablo pintor combina los colores que con más precisión expresan la máxima crueldad del hombre, el matiz que puede expresar este momento aún no ha sido hallado. Tan lejos él avanzó en el crimen.

«La tintorería de las palabras», *El Mundo*, 15 juin 1940 (566-567)

Arlt s'interroge ici sur le sens même d'écrire dans ces circonstances, il esquisse cette grande angoisse de la littérature contemporaine, celle de l'impossibilité de dire. D'une certaine façon, il anticipe ici une réflexion qui naîtra sur les cendres de la guerre, devant la découverte de l'ampleur de l'horreur<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup>«Los jóvenes de los tiempos viejos», *El Mundo*, 21 septembre 1939, cf. *El paisaje en las nubes*, *op.cit.*, p. 437.

<sup>2</sup>Cf. Rose Corral, «Un argentino piensa en Europa», *El paisaje en las nubes*, *op.cit.*, p.33.

<sup>3</sup> Rose Corral suggère ce rapprochement entre l'intuition arltienne et les célèbres théories d'Adorno. Dans l'une de ses dernières chroniques, Arlt emploie aussi une figure appelée à devenir un véritable symbole de la littérature d'après-guerre : Lazare (le récit lazarien, dont le modèle est celui de Jean Cayrol est un courant important de la littérature de l'après-guerre en France). Il décrit un européen, réfugié en Amérique, «feliz evadido de la más sistematizada brutalidad de que haya recuerdo en la historia» et il ajoute : «En cierto modo nos recuerda a Lázaro, que viene del reino de los muertos para hablarnos de los horrores del infierno.» cf. «El drama de los refugiados», *El Mundo*, 3 juillet 1942, *El paisaje en las nubes*, *op.cit.*, p.740-742.

*Étapes d'un parcours. Un Début, des Fin(s) ?*

Le cœur de cette étude repose sur cette lecture complexe (mélancolique et très benjaminienne) de la modernité à travers le prisme de la culture visuelle. Le roman, genre phare de l'époque, est particulièrement transformé par cette mutation visuelle et s'impose donc comme la forme apte à interroger les paradoxes de la modernité. Le moment clef du parcours d'écriture est donc celui que l'on vient de résumer, celui du dialogue le plus intense avec l'image, à travers les chroniques sur le cinéma et les bouleversements de la poétique romanesque. En revenant dix années plus tard, dans un même mouvement, sur la faillite de la modernité dans la catastrophe européenne et sur la poétique du roman, Arlt montre à quel point ces questions sont sans cesse posées et, plus que jamais, difficiles à résoudre.

Mais cette importante réflexion ne doit pas faire oublier que c'est tout un parcours d'écriture qui se forge en compagnie de l'image. A toutes les étapes de la trajectoire de l'écrivain, l'image est là, plus ou moins présente, plus ou moins visible, aiguillon de l'écriture journalistique, véritable pratique lorsque l'écrivain prend la Kodak ou support de la rêverie lorsqu'il revient du Maroc. C'est sur les étapes de cette trajectoire, projetées dans l'écriture et/ou vécues par l'écrivain, en amont et en aval de la grande étape romanesque des sept fous, que l'on terminera la réflexion.

L'image révèle une tension dans les débuts de l'écriture arltienne, entre la projection d'une véritable fiction d'origine et la réalité, beaucoup complexe, où l'écriture s'apprend, au contact de l'image.

L'image est présente dès les premières lignes de *El juguete rabioso*, déplaçant la lecture dans l'apprentissage du romancier. Montrant les limites de la culture lettrée, elle est un des moyens qu'utilise l'analphabète pour réaliser son «batacazo». Toutefois, sa présence se révèle plus complexe et remet en question le mythe du sauvage forgé par l'écrivain dans cette entrée en écriture imaginaire. L'image ne remplace pas tout à fait la lecture, elle montre la coexistence de plusieurs époques, et cristallise la relation paradoxale d'Arlt à la tradition littéraire. C'est, significativement, une scène dans une bibliothèque, perçue à travers une esthétique cinématographique qui fixe la tension de ce début arltien, entre la transgression (le regard cinématographique) et la reconnaissance des pères (la lettre, la

tradition). Cette image, véritable allégorie benjaminienne où se télescopent les temps, où la dialectique reste ouverte, sans synthèse possible annonce d'autres images 'mélancoliques' des sept fous.

L'image tient une place bien plus importante encore dans ce début arltien. Dans l'ombre de *El juguete rabioso*, derrière ce premier roman qui doit consacrer le début, *beginnings*, de l'écriture, se tient l'œuvre invisible, et ici, en particulier, celle qui se forge dans la rédaction du journal, là où, souvenons-nous de l'expérience de *Crítica*, l'écriture côtoie l'image choc, le sensationnalisme et le crime. Le mythe du parvenu génial est d'autant plus puissant dans ce geste d'entrée en écriture qu'il occulte tout un apprentissage de la littérature, au contact des livres et des images.

Le geste d'entrée en écriture d'Arlt montre que l'édifice des Belles Lettres vacille. L'écrivain fait ses classes ailleurs et la littérature est mise en demeure de repenser ses moyens devant l'affirmation d'une culture visuelle dont elle commence néanmoins, déjà, à relever les signes (Silvio est déjà un œil-caméra).

Voit-on, symétriquement, se dégager une fin de l'œuvre arltienne? D'emblée, il ressort qu'il n'y a pas une voie choisie après l'étape romanesque mais plusieurs chemins qui empêchent de refermer la trajectoire sur une fin unique.

Le théâtre apparaît comme un aboutissement. Sur scène, Arlt trouve des corps et des décors, de la matière qui, magiquement pour cet esprit réaliste, pourront chasser les ombres angoissantes de la modernité. A lire les écrits relatifs au théâtre, on mesure l'enracinement imaginaire de son théâtre. Les pièces, remettant sans cesse en jeu l'existence des êtres, négocient par ce jeu infini, avec les menaces de la culture visuelle. Dès lors l'importance qu'Arlt accorde au spectaculaire s'inscrit dans la tension imaginaire qui traverse l'œuvre. Le spectaculaire tire sa force du spéculaire, puisqu'il révèle les voies cachées des premières jouissances, ce que le roman peinait peut-être à faire (rappelons-nous Silvio ou Erdosain recherchant en vain leur plaisir).

Surtout, c'est au théâtre que l'on peut interroger le monde en le représentant. Arlt conçoit la vie politique comme une vaste farce. Y aurait-il un lieu plus adéquat que la scène pour en rendre compte? La réflexion arltienne sur l'illusion théâtrale est politique. Le théâtre ne copie pas l'illusion, il la révèle, il est une illusion vraie. L'illusion scénique,

selon une telle perspective, ne saurait plus consister à faire oublier le théâtre derrière le pseudo duplicata du monde extérieur, mais à exhiber sa nature d'art et à donner créance à des fictions singulières, reconnues comme telles et dont l'artifice garantit la vérité profonde. Faisant directement écho à la guerre, *La fiesta del hierro* montre qu'Arlt semble trouver au théâtre un lieu d'où regarder le monde.

L'exotisme de *El criador de gorilas* n'en est que plus insolite. Il est curieux d'imaginer Arlt au milieu de ses gorilles, perdu dans ses fantasmagories orientales, tandis qu'au même moment (1937-1938), il scrute avec une impressionnante lucidité l'Europe qui s'achemine vers le cataclysme de la guerre et le monde qui la suit dans sa course aveugle. Il est étrange de voir Arlt retourner vers les charmes du récit, vers ses mensonges et vers les séductions du cliché et des tableaux orientaux. Est-ce là la fuite de l'imagination qui se voile la face devant la laideur du monde?

Cette étrange fin, fruit de la bizarrerie arltienne est peut-être une façon de relancer l'écriture, de montrer que, malgré sa menace, le silence ne la congèle pas. L'exotisme arltien nous suggère que, tandis que le monde n'offre que du désenchantement, il reste toujours à relancer, malgré tout, une frontière imaginaire. Le pari est d'autant plus fort qu'il se formule en même temps qu'un jugement lucide sur l'état du monde. Même s'il n'existe plus de monde à conquérir ni de distances à franchir, et même si les derniers paradis disparaissent<sup>1</sup>, il nous reste toujours les gorilles africains.

---

<sup>1</sup>«Desaparición del último paraíso», *El Mundo*, 25 février 1942 et «Época de las horas-vuelo», *El Mundo*, 25 mars 1942, *El paisaje en las nubes*, op.cit., p. 729-730 et p. 731-732.

## Bibliographie

### 1. Œuvres de Roberto Arlt

*Las ciencias ocultas en la ciudad de Buenos Aires*, Buenos Aires, Tribuna Libre, 1920.

#### Romans

*El juguete rabioso*, Buenos Aires, Latina, 1926.

*Los siete locos*, Buenos Aires, Latina, 1929.

*Los lanzallamas*, Buenos Aires, Claridad, 1931.

*El amor brujo*, Buenos Aires, Victoria, 1932.

#### Nouvelles

*El jorobadito*, Buenos Aires, Anaconda, 1933.

*El criador de gorilas*, Santiago, Chili, Zig-Zag, 1941.

*Viaje terrible*, Buenos Aires, *Nuestra Novela*, n°6, 1941.

#### Théâtre (les dates indiquées sont celles de l'écriture des pièces)

*Prueba de amor* (1932).

*Trescientos millones* (1932).

*Saverio el cruel* (1936).

*El fabricante de fantasmas* (1936).

*La isla desierta* (1937).

*África* (1938).

*La juerga de los polichinelas* (1939).

*Un hombre sensible* (1939).

*La fiesta del hierro* (1940).

*El desierto entra en la ciudad* (1942).

#### *Aguafuertes*<sup>1</sup>

*Aguafuertes porteñas*, Buenos Aires, Victoria, 1933.

---

<sup>1</sup>Nous indiquons ici les textes réunis du vivant de l'auteur. Il existe plusieurs éditions postérieures à la mort d'Arlt, cependant il reste un grand nombre d'*aguafuertes* non édités.

*Aguafuertes españolas*, Buenos Aires, Rosso, 1936.

#### Editions utilisées

*Obras*, t.I (Romans) et II (*Aguafuertes*), Buenos Aires, Losada, 1997.

*Obra completa*, t.II (*Las ciencias ocultas en la ciudad de Buenos Aires/Théâtre/Aguafuertes*), Buenos Aires, Carlos Lohlé, 1991.

*Narrativa corta completa*, t. I et II, édition de Domingo-Luis Hernández, La Laguna, Universidad de la Laguna, 1995.

*Notas sobre el cinematógrafo*, édition et prologue de Jorge Luis Rivera, Buenos Aires, Simurg, 1997.

*El resorte secreto y otras páginas* (textes publiés dans *Don Goyo* de janvier 1926 à février 1927), Buenos Aires, Simurg, 1996.

*En el país del viento, viaje a la Patagonia (1934)*, édition et prologue de Sylvia Saítta, Buenos Aires, Simurg, 1997.

*Al margen del cable, Crónicas publicadas en El Nacional, México 1937-1941*, édition et prologue de Rose Corral, Buenos Aires, Losada, 2003.

*El paisaje en las nubes, crónicas en El Mundo 1937-1942*, prologue de Ricardo Piglia, édition et introduction de Rose Corral, Buenos Aires, FCE, 2009.

## 2. Hommages, monographies, chapitres d'ouvrages, articles consacrés à l'œuvre arltienne

#### Revue, ouvrages collectifs

*Conducta*, Buenos Aires, n°21, juillet-août 1942. Auteurs : R. Mariani, C. Nalé Roxlo, O. Rivas Rooney, N. Olivari, L. Barletta, A.M. Delfino, G. Guerin.

*Contorno*, Buenos Aires, n°2, mai 1954. Auteurs : G. Conte Reyes, I. Viñas, R. Elorde, F.J. Solero, J.J. Gorini, M.G. Molinari, F. Kiernan, D. Sánchez Cortés, J. Arrow, A. Gigli.

*Cuadernos Hispanoamericanos, Los Complementarios*, n°11, Madrid, juillet 1993. Auteurs : F. Aínsa, A. Capdevila, R. Crisafio, C. Gilman, G.M. Goloboff, A. Jarkowski, B. Matamoro, J. Ortega, A. Rodriguez Pérsico, S. Saítta.

*Diez lecturas de Arlt* (essais sélectionnés lors d'un concours sur la vie et l'œuvre de Roberto Arlt) Buenos Aires, Edenor-Fundación El Libro, 2000.

#### Monographies

AMICOLA, José, *Astrología y fascismo en la obra de Arlt*, Rosario, Beatriz Viterbo, 1994.

BORRE, Omar, *Arlt y la crítica (1926-1990)*, Buenos Aires, Ed. América Libre, 1996.

-*Roberto Arlt : su vida y su obra*, Buenos Aires, Planeta, 2000.

- CLOSE, Glen Steven, *La imprenta enterrada : Baroja, Arlt y el imaginario anarquista*, Rosario, Beatriz Viterbo, 2000.
- CORRAL, Rose, *El obsesivo circular de la ficción. Asedios a Los siete locos y Los Lanzallamas de Roberto Arlt*, Mexico, El Colegio de México/FCE, 1992.
- CORREAS, Carlos, *Arlt literato*, Buenos Aires, Atuel, 1996.
- GNUTZMANN, Rita, *Roberto Arlt o el arte del caleidoscopio*, Bilbao, Universidad del País Vasco, 1984.
- GONZALEZ, Horacio, *Arlt : política y locura*, Buenos Aires, Colihue, 1996.
- GOSTAUTAS, Stasys, *Buenos Aires y Arlt (Dostoievsky, Martínez Estrada y Escalabrini [sic] Ortíz*, Madrid, Ínsula, 1977.
- HAYES, Aden W., *Roberto Arlt, la estrategia de su ficción*, Londres, Tamesis Books, 1981.
- HERNANDEZ, Domingo-Luis, *Los cuentos de Roberto Arlt*, La Laguna, Universidad de La Laguna, 1995.
- HERRERA, Bernal, *Arlt, Borges y cía: narrativa rioplatense de vanguardia*, Universidad de Costa Rica, 1997.
- KOMI KALLINIKOS, Christina, *Digressions sur la métropole: Roberto Arlt, Juan Carlos Onetti autour de Buenos Aires*, Paris, L'Harmattan, 2006.
- LARRA, Raúl, *Roberto Arlt el torturado. Una biografía apasionada (1950)*, Buenos Aires, editorial Ameghino, 1998.
- MASOTTA, Oscar, *Sexo y traición en Roberto Arlt (1965)*, Buenos Aires Corregidor, 1998.
- PELLETTIERI, Osvaldo (ed), *Roberto Arlt, dramaturgia y teatro independiente*, Buenos Aires, Galerna/Fundación Roberto Arlt, 2000.
- ROSENBERG, Fernando, *The Avant-garde and geopolitics in Latin America*, University of Pittsburg Press, 2006.
- SAITTA, Sylvia, *El escritor en el bosque de ladrillos : una biografía de Roberto Arlt*, Buenos Aires, Sudamericana, 2000.
- SARAVIA, José Morales, SCHUCHARD, Barbara (ed.), *Roberto Arlt, una modernidad argentina*, Madrid, Francfort, Iberoamericana/Vervuet, 2001.
- SICARD, Alain (ed.), *Seminario sobre Roberto Arlt*, Poitiers, CRLA, 1980.
- ZUBIETA, Ana María, *El discurso narrativo arltiano. Intertextualidad, grotesco y utopía*, Buenos Aires, Hachette, 1987.

#### Chapitres d'ouvrages

- GASQUET, Axel, *Oriente al Sur. El orientalismo argentino de Esteban Echevarría a Roberto Arlt*, Buenos Aires, Eudeba, 2007.
- LUDMER, Josefina, *El cuerpo del delito, un manual*, Buenos Aires, Perfil, 1999.
- MASIELLO, Francine, *Lenguaje e ideología. Las escuelas argentinas de vanguardia*, Buenos Aires, Hachette, 1986.



PIGLIA, Ricardo, *Nombre falso*, Buenos Aires, Pomaire, 1975.

- Respiración artificial, Buenos Aires, Pomaire, 1980.

SARLO, Beatriz, *La imaginación técnica. Sueños modernos de la cultura argentina*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1992.

- *Una modernidad periférica. Buenos Aires, 1920-1930*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1998.

- *El imperio de los sentimientos : Narraciones de circulación periódica en la Argentina (1917-1927)*, Buenos Aires, Norma, 2000.

## Articles

ABOS, Álvaro «El amigo uruguayo», *Clarín*, supplément «Cultura y Nación», 2 avril 2000.

AIRA, César, «Arlt», *Paradoxa*, Rosario, Beatriz Viterbo, n°7, 1993.

ANDERMANN, Jens, «Reporters en la frontera, Periodismo de viaje e imaginación progresista en Payró y Arlt», *El rodaballo*, Buenos Aires, n°10, 2000.

ANTEBI, Susan, «El 'performance' de la venganza en la ficción de Roberto Arlt», *Conjunto, revista de teatro latinoamericano*, La Habana, Casa de las Américas, n°118, 2000.

ARLT, Mirta, «Roberto Arlt : un creador creado por el Teatro Independiente », *Espacio de crítica e invención teatral*, Buenos Aires, 1990, n°4.

CAPDEVILA, Analía, «Arlt, la ciudad expresionista», *Boletín*, Universidad Nacional de Rosario, n°7, 1999.

- «Las novelas de Arlt. Un realismo para la modernidad», *Historia crítica de la literatura argentina El imperio realista*, (vol.6), Buenos Aires, Emecé, 2002.

- «Arlt y el fundamento de la imaginación novelesca», *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, n°636, juin 2003.

CARBONE, Rocco, «Erdosain entre Yrigoyen y Uriburu», *La década infame y los escritores suicidas (1930-1943)*, *Literatura argentina siglo XX*, Buenos Aires, Paradiso ediciones, 2007.

CORTAZAR, Julio, Préface à Roberto Arlt, *Obras completas*, Buenos Aires, Carlos Lohlé, 1981.

DUBATTI, Jorge «Roberto Arlt en los noventa : la poética teatral de *El pecado que no se puede nombrar* de Ricardo Bartis», *Itinerarios*, Buenos Aires, Eudeba, 1999, n°2, p.103-111.

FERNANDEZ, Nancy, «Sobre Roberto Arlt», *Hispanamérica*, Maryland, College Park, n°90, 2001.

FLINT, Jack M., «The Prose Style of Roberto Arlt : Towards a Reappraisal», *Ibero-Amerikanisches Archiv*, Berlin, n°2, 1976.

- «Imagery in the Prose Works of Roberto Arlt», *Ibero-Amerikanisches Archiv*, Berlin, n°3, 1985.

GIORDANO, Alberto, «El infierno tan temido», *Paradoxa*, Rosario, Beatriz Viterbo, n°7, 1993.

- GIORDANO, Jaime, «La escritura expresionista de Roberto Arlt», *Revista de Estudios Hispánicos*, New York, n°19, Janvier 1985.
- JARKOWSKI, Aníbal, «El amor brujo : la novela 'mala' de Roberto Arlt», *Yrigoyen entre Borges y Arlt : 1916-1930, Historia social de la literatura argentina*, vol.7, Buenos Aires, Contrapunto, 1989.
- JITRIK, Noé, «Un utópico país llamado Erar», *Los siete locos/Los lanzallamas*, Paris, ALLCA, Archivos, 2000.
- JUAREZ, Laura, «Arlt, el ocultismo y el comienzo de la escritura», *Orbis Tertius*, Universidad Nacional de la Plata, n°6, 1998.
- «La representación del espacio africano en la literatura arltiana de los años treinta», *Diez lecturas de Arlt*, Fundación El libro, Buenos Aires, 2000.
  - «La simulación de Arlt», Osvaldo Pellettieri/GETEA (ed), *Escena y realidad*, Buenos Aires, Galerna, 2001.
  - «Estética del «cross a la mandíbula» y elementos modernista-decadentes en Roberto Arlt», *Orbis Tertius*, Universidad Nacional de la Plata, n°10, 2004.
  - «Arlt y la polémica sobre la novela», *revista iberoamericana*, Pittsburgh, n°222, janvier/mars 2008.
- KOZCAUER, Bárbara, «La rebelión de los intelectuales en *Los siete locos* y *Los lanzallamas*», Homenaje a Alejandro Losada, *Latinoamericana*, Berlin, 1986.
- LINDSTROM, Naomi, «Narrative Garble in Arlt. A study in the Conventions of Expressionism », *Kentucky Romance Quarterly*, Lexington, Kentucky, n°26, 1979.
- LOGIE, Ilse, «Los desafíos de la modernidad en el Río de la Plata : análisis de *El juguete rabioso* de Roberto Arlt», *Los múltiples desafíos de la modernidad en el Río de la Plata*, série *Río de la Plata* n°23-24 (*Actas del VII congreso internacional del Celcirp*, Gotemborg, 2000).
- ONETTI, Juan Carlos, «Semblanza de un genio rioplatense», *Nueva narrativa latinoamericana*, edité par Jorge Lafforgue, Buenos Aires, Paidós, 1969-72, vol.II.
- «Roberto Arlt por Juan Carlos Onetti», *El juguete rabioso*, Barcelone, Bruguera, 1983.
- PAULS, Alan, «Arlt, la máquina literaria», *Yrigoyen, entre Borges y Arlt, Historia social de la literatura argentina*, vol.7, Buenos Aires, Contrapunto, 1989.
- «La línea Arlt», Buenos Aires, *Radar libros*, n°126, Avril 2000.
- PIGLIA, Ricardo, «Roberto Arlt : una crítica de la economía literaria», *Los Libros*, Buenos Aires, n°29, Mars-Avril 1973.
- «Roberto Arlt : la ficción del dinero», *Hispanérica*, Maryland, College Park, n°7, 1974.
  - «La lección del maestro», *Clarín*, Buenos Aires, 23 juillet 1981.
  - «Sobre Roberto Arlt», *Crítica y ficción*, Santa Fe, Universidad del litoral, 1986.
- POSSE, Abel, «Inseparables pero irreconciliables», *La Nación*, Buenos Aires, 17 Juin 1998.
- PRIETO, Adolfo, «Silvio Astier, lector de folletines», *Los años veinte, Río de la Plata*, Actes du premier congrès du Celcirp, Paris, Unesco, 1986.

- RENAUD, Maryse, «Los siete locos y Los lanzallamas : audacia y candor del expresionismo», *Los siete locos/Los lanzallamas*, Paris, ALLCA, Archivos, 2000.
- RETAMOSO, Roberto, «Roberto Arlt, un cronista infatigable de la ciudad», *Historia crítica de la literatura argentina. El imperio realista*, (vol.6), Buenos Aires, Emecé, 2002.
- ROMANO, Eduardo, «Arlt y la vanguardia argentina», *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, n°373, juillet 1981.
- RODRIGUEZ PERSICO, Adriana, «Sacar las palabras de todos los ángulos», *Cuadernos Hispanoamericanos, Los complementarios*, Madrid, n°11, 1993.
- RUSSI, David P., «Metatheatre: Roberto Arlt's Vehicle toward the Public's Awareness of an Art Form», *Latin American theatre review*, University of Kansas press, Automne 1990.
- SAER, Juan José, «Roberto Arlt», *El concepto de ficción*, Buenos Aires, Ariel, 1997.
- SAITTA, Sylvia, «Roberto Arlt y las nuevas formas periodísticas», *Cuadernos Hispanoamericanos, Los complementarios*, Madrid, n°11, 1993.
- «Traiciones desviadas, ensoñaciones imposibles : los usos del folletín en Roberto Arlt», *Iberoamericana*, Madrid, n°2 (74), janvier 1999.
  - «Nuevos viajeros, otras miradas, Roberto Arlt en España», *Hispanamérica*, Maryland, College Park, n°82, 1999.
- SEBRELI, Juan José, «Inocencia y culpabilidad de Roberto Arlt», *Sur*, Buenos Aires, n°223, juillet-août 1953.
- SIERRA, Marta, «Las construcciones del género en la literatura argentina de vanguardia : productividad y cuerpo en Scalabrini Ortiz, Arlt y González Tuñón», *Revista de Estudios Hispánicos*, Washington University, janvier 2001.
- TASSI, Loris, «Estética del fracaso en Roberto Arlt», *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, n°653-654, 2004.
- URONDO, Francisco, «Arlt, intimidad y muerte», *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, 1969, n°321.
- VILLORO, Juan, «Crímenes de un corazón herido», *La Nación, suplemento cultura* 19 avril 2000 (número du centenaire de la naissance de Roberto Arlt).
- «El peligro obediente, *El juguete rabioso*», *Efectos personales*, Barcelone, Anagrama, 2001.
  - «Adivine, equivóquese. Los cuentos de Onetti», *Letras Libres*, Mexico, juillet 2009.
- VIÑAS, David «Las Aguafuertes como autobiografismo y colección», Roberto Arlt, *Obras*, T.II, *Aguafuertes*, Buenos Aires, Losada, 1998.

### 3. Théorie et critique littéraire

#### Relations entre texte et image

BAL, Mieke, *Images littéraires ou Comment lire visuellement Proust*, PUM, 1997.

HAMON, Philippe, *Expositions. Littérature et architecture au XIXème siècle*, Paris, José Corti, 1989.

- *Imageries, Littérature et image au XIXè siècle*, Paris, José Corti, 2001.

LOJKINE, Stéphane, *L'écran de la représentation*, Paris, L'Harmattan, 2001.

- *La scène de roman, méthode d'analyse*, Paris, Colin, 2002.

- *Image et subversion*, Paris, Chambon, 2005.

LOUVEL, Liliane, *Texte/Image. Image à lire, texte à voir*, Presses Universitaires de Rennes, 2002.

MARIN, Louis, *Etudes sémiologiques, écritures, peintures*, Paris, Klincksieck, 1972.

- *Des pouvoirs de l'image, Gloses*, Paris, Seuil, 1993.

MATHET, Marie-Thérèse (dir.), *La scène, Littérature et arts visuels*, Paris, L'Harmattan, 2001.

- *L'incompréhensible : littérature, réel, visuel*, Paris, L'Harmattan, 2003.

- *Brutalité et représentation*, Paris, L'Harmattan, 2006.

MATTHIEU-CASTELLANI, Gisèle (dir.), *La pensée de l'image : signification et figuration dans le texte et la peinture*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 1994.

MERLOT, Michel, *l'Illustration. Histoire d'un art*, Genève, Skira, 1984.

- «Le texte et l'image», *Histoire de l'édition française*, t.2, Paris, Promodis, 1983-1986.

ORTEL, Philippe, *La littérature à l'ère de la photographie, enquête sur une révolution invisible*, Nîmes, Chambon, 2002.

- «Poésie, pittoresque et photogénie au XIXème», *La photographie au pied de la lettre*, Aix-en-provence, PUP, 2005.

- *Discours, Image, dispositif. Penser la représentation II*, Paris, L'Harmattan, 2008.

PIRET, Pierre (dir.), *La littérature à l'ère de la reproductibilité technique. Réponses littéraires à de nouveaux dispositifs représentatifs créés par les médias modernes. Penser la représentation I*, Paris, L'Harmattan, 2007.

STAROBINSKI, Jean, *Diderot dans l'espace des peintres* suivi de *Le sacrifice en rêve*, Paris, Réunion des musées nationaux, 1991.

VOUILLOUX, Bernard, *L'interstice figural. Discours, histoire, peinture*, Sainte-Foy/Grenoble, Le Griffon d'argile/Presses universitaires de Grenoble, 1994.

- «L'«impressionnisme littéraire» : une révision», *Poétique*, Paris, Seuil, n°121, Février 2000.

- *Tableaux d'auteurs. Après l'Ut pictura poiesis*, Saint-Denis, PUV, 2004.

## Théâtre

ABIRACHED, Robert, *La crise du personnage dans le théâtre moderne*, Paris, Grasset, 1978.

ARTAUD, Antonin, *Le théâtre et son double*, Paris, Gallimard, 1964.

FAIVRE, Bernard (dir.), *La farce, un genre médiéval pour aujourd'hui?*, *Etudes théâtrales*, n°14, Louvain-la-Neuve, 1998.

GOUHIER, Henri, *Le théâtre et l'existence*, Paris, Aubier, 1952.

GUENOUN, Denis et SARRAZAC, Jean-Pierre (dir.), *Jouer le monde. La scène et le travail de l'imaginaire*, *Etudes théâtrales*, n°20, Louvain-la-Neuve, 2001.

MANONNI, Octave, *Clefs pour l'imaginaire ou l'Autre scène*, Paris, Seuil, 1969.

NEGLIA, Erminio Giuseppe, *Pirandello y la dramática rioplatense*, Florence, Valmartina 1970.

PAVIS, Patrick, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Dunod, 1996.

SARRAZAC, Jean-Pierre (dir.), *Poétique du drame moderne et contemporain*, *Etudes théâtrales*, n°22, Louvain-la-Neuve, 2001.

- *Actualités du théâtre expressionniste*, *Etudes théâtrales*, Louvain-la-Neuve, n°7, 1995.

SMAJDA, Isabelle, *La folie au théâtre: regards de dramaturges sur une mutation*, Paris, PUF, 2004.

SZONDI, Peter, *Théorie du drame moderne 1880-1950*, Paris, L'Âge d'homme, 1983.

UBERSFELD, Anne, *Lire le théâtre*, Paris, Belin, 1996.

- *L'école du spectateur*, Paris, Belin, 1981.

#### Littérature de voyage, exotisme

AIRA, César, «Exotismo», *Boletín*, Universidad Nacional de Rosario, n°3, septembre 1993.

BERTY, Valérie, *Littérature et voyage, un essai de typologie narrative des récits de voyage français au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, L'Harmattan, 2001.

BUTOR, Michel, «Le voyage et l'écriture», *Romantisme*, Paris, n°4, 1972.

CARAION, Marta, *Photographie, littérature et voyage au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle*, Genève, Droz, 2003.

MONTALBETTI, Christine, *Le voyage, le monde et la bibliothèque*, Paris, PUF, 1997.

MOURA, Jean-Marc, *Lire l'exotisme*, Paris, Dunod, 1992.

PRATT, Mary Louise, *Imperial eyes, Travel writing and Transculturation*, New York, Routledge, 1992.

ROUDAUT, Jean, «Récit de voyage», *Encyclopædia Universalis, Dictionnaire des genres et notions littéraires*, Paris, Albin Michel, 2001.

SEGALEN, Victor, *Essai sur l'exotisme, une esthétique du divers*, Paris, Fata Morgana, 1978.

SAID, Edward, *L'Orientalisme. L'Orient créé par l'Occident* (1978), Paris, Seuil, 1980.

## Généralités

AUERBACH, Erich, *Mimésis, La représentation de la réalité dans la littérature occidentale* (1946), Paris, Gallimard, 1968.

BAKHTINE, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman* (1975), Paris, Gallimard, 1978.

BARTHES, Roland, *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1953.

- *S/Z*, Paris, Seuil 1970.

- *Le bruissement de la langue, Essais critiques, IV*, Paris, Seuil, 1984.

- *La préparation du roman I et II, Cours et séminaires du Collège de France (1978-1979 et 1979-1980)*, Seuil, 2003.

BENICHOU, Paul, *Le sacre de l'écrivain (1750-1830). Essai sur l'avènement d'un pouvoir spirituel laïque dans la France moderne*, Paris, José Corti, 1973.

BLOOM, Harold, *The anxiety of influence : a theory of poetry*, Oxford University Press, 1975.

- *The Western Canon: The books and school of the ages*, New York, Harcourt Brace & Company, 1994.

COHN, Dorrit, *La transparence intérieure, modes de représentation de la vie psychique intérieure*, Paris, Seuil, 1981.

COMPAGNON, Antoine, *La seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Seuil, 1979.

GENETTE, Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972.

- *Palimpsestes, la littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982.

GIRARD, René, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Paris, Grasset, 1961.

HAMON, Philippe, «Un discours contraint», *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, 1972.

- *Introduction à l'analyse du texte descriptif*, Paris, Hachette, 1981.

MORETTI, Franco, *Signs taken for wonders : on the sociology of literary forms*, Londres, Verso, 2005.

PAVEL, Thomas, *La pensée du roman*, Paris, Gallimard, 2003.

RANCIERE, Jacques, *Politique de la littérature*, Paris, Galilée, 2006.

ROBERT, Marthe, *Roman des origines et origines du roman*, Paris, Grasset, 1972.

SAID, Edward, *Beginnings, Intention and Method*, New York, Basic Books, 1975.

SARTRE, Jean-Paul, *Qu'est-ce que la littérature ?*, Paris, Gallimard, 1964.

STAROBINSKI, Jean, «La mélancolie de l'anatomiste», *Tel Quel*, Paris, n°10, 1962.

- *L'œil vivant II, La relation critique*, Paris, Gallimard, 1970.

- *La mélancolie au miroir, trois lectures de Baudelaire*, Paris, Julliard, 1989.

TODOROV, -*Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1970.

- *La notion de littérature*, Paris, Seuil, 1987.

#### 4. Théories du cinéma. Relations entre littérature et cinéma

ARHNEIM, Rudolf, *Le Cinéma est un art* (1932), Paris, L'Arche, 1989.

CANUDO, Ricciotto, *L'usine aux images* (1927), Paris, Nouvelles Editions Séguier et arte éditions, 1995.

CAVELL, Stanley, *La projection du monde : réflexions sur l'ontologie du cinéma*, (1971), Paris, Belin, 1999.

- *Le cinéma nous rend-il meilleurs?* Paris, Bayard, 2003.

CLERC, Jeanne-Marie, *Le cinéma témoin de l'imaginaire dans le roman français contemporain*, Berne, Peter Lang, 1984.

- *Littérature et cinéma*, Paris, Nathan, 1992.

COZARINSKY, Edgardo, *Jorge Luis Borges : sur le cinéma*. Paris, Editions Albatros, 1979.

DELLUC, Louis, *Le Cinéma et les Cinéastes, Ecrits cinématographiques I*, Paris, Cinémathèque Française, 1985.

FONTANILLE, Jacques, *Le Montage au cinéma, Visio, revue internationale de sémiotique visuelle*, volume 7, numéros 1-2, Québec, 2002.

MITRY, Jean, *Esthétique et psychologie du cinéma*, Paris, Editions Universitaires, 1990.

METZ, Christian, *Le signifiant imaginaire : psychanalyse et cinéma*, Paris, Union générale de l'édition, 1977.

NOGUEZ, Dominique (dir.), *Cinéma : Théories, Lectures, Numéro spécial de la Revue d'Esthétique*, Paris, Klincksieck, 1978.

RANCIERE, Jacques, *La fable cinématographique*, Paris, Seuil, 2001.

ROBBE-GRILLET, Alain, «Roman et cinéma», *Roman*, numéro spécial, septembre 1951.

VANOYE, Francis, *Récit écrit, récit filmique*, Paris, Nathan, 1989.

#### 5. Théorie de l'image et essais sur la photographie

ARNHEIM, Rudolf, *La pensée visuelle*, Paris, Flammarion, 1976.

AUMONT, Jacques, *L'image*, Paris, Nathan, 1990.

BARTHES, Roland, *La chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Editions de l'Etoile, Gallimard/Seuil, 1980.

- *L'obvie et l'obtus/ Essais critiques III*, Paris, Seuil, 1982.

BENJAMIN, Walter, «Petite Histoire de la photographie», *Œuvres*, t.2, *Poésie et révolution* Paris, Denoël, 1971.

- *Sur l'art et la photographie*, Paris, Editions Carré, 1997.

- «L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique», *Œuvres*, t.2, Paris, Denoël, 1971.

DUBOIS, Philippe, *L'Acte photographique*, Paris, Nathan, 1990.

JAY, Martin, *Downcast eyes, the denigration of vision in twentieth century french thought*, University of California Press, 1994.

JOLY, Martine, *L'image et son interprétation*, Paris, Nathan, 2002.

KRAUSS, Rosalind, *Le Photographique. Pour une théorie des écarts*, Paris, Macula, 1990.

LEVIN, David Michael (ed.), *Modernity and the hegemony of vision*, University of California Press, 1993.

MITCHELL, W.J.T, *Iconology, Image, text, ideology*, University of Chicago Press, 1986.

- *Picture theory*, University of Chicago Press, 1994.

SCHAEFFER, Jean-Marie, *L'Image précaire. Du dispositif photographique*, Paris, Seuil, 1987.

SONTAG, Susan, *La photographie : essai*, Paris, Seuil, 1979.

- *Devant la douleur des autres*, Paris, Bourgois, 2003.

## 6. Histoire littéraire et culturelle

CRARY, Jonathan, *L'art de l'observateur. Vision et modernité au XIX siècle*, Nîmes, Editions Jacqueline Chambon, 1994.

DELPRE, Robert et FRIZOT, Michel, *Histoire de voir. Le médium des temps modernes (1880-1939)*, Paris, Centre national de la photographie, 1989.

GORELIK, Adrián, *La grilla y el parque : Espacio público y cultura urbana en Buenos Aires 1887-1936*, Universidad Nacional de Quilmes, 2001.

GRAMUGLIO, María Teresa (dir.), *Historia crítica de la literatura argentina* (dir. Noé Jitrik) *El imperio realista*, vol.6, Buenos Aires, Emecé, 2002.

LEONARD-ROQUES, Véronique et VALTAT Jean-Christophe, *Les mythes des avant-gardes*, Presses universitaires Blaise Pascal, Clermont-Ferrand, 2003.

LOPEZ, María Pia (dir.), *La década infame y los escritores suicidas (1930-1943)*, *Literatura argentina siglo XX* (dir. David Viñas), Buenos Aires, Paradiso ediciones, 2007.

MAHIEU, José Agustín, *Breve historia del cine argentino*, Buenos Aires, Eudeba, 1966.

MONTALDO, Graciela (dir.), *Yrigoyen entre Borges y Arlt. 1916-1930*, *Historia social de la literatura argentina*, (dir. David Viñas), vol.7, Buenos Aires, Contrapunto, 1989.

NOUDELDMANN, François, *Avant-gardes et modernité*, Paris, Hachette, 2000.

ROMANO, Eduardo, *Revolución en la lectura, El discurso periodístico-literario de las primeras revistas ilustradas rioplatenses*, Buenos Aires, El Calafate Editores, 2004.

SAÏTTA, Sylvia, *Regueros de tinta, el diario Critia en la década de 1920*, Buenos Aires, Sudamericana, 1998.



SINNEMA, Peter, *Dynamics of the Pictured Page. Representing the Nation in the Illustrated London News*, Vermont, Ashgate, 1998.

SCHWARTZ, Jorge, *Las vanguardias latinoamericanas : textos programáticos y críticos*, Madrid, Cátedra, 1991.

SCHWARTZ, Vanesa R., PRZYBLYSKI, Jeannene M. (ed.), *The Nineteenth-Century Visual Culture Reader*, Nueva York, Routledge, 2004.

TORRE, Guillermo, *Historia de las literaturas de vanguardia*, Madrid, Guadarrama, 1965.

VAZQUEZ RIAL, Horacio (dir), *Buenos Aires. 1880- 1930, La capital de un imperio imaginario*, Madrid, Alianza, 1996.

VIÑAS, David, *Literatura argentina y realidad política. De Sarmiento a Cortázar*, Buenos Aires, Siglo XX, 1971.

## 7. Histoire de l'art et esthétique

ARASSE, Daniel, *Le détail. Pour une histoire approchée de la peinture*, Paris, Flammarion, 1992.

- *On n'y voit rien*, Paris, Denoël, 2000.

BAUDELAIRE, Charles, *Ecrits esthétiques*, préface de Jean Christophe Bailly, Paris, 10/18, 1986.

BUCCI-GLUCKSMANN, Christine, *La raison baroque. De Baudelaire à Benjamin*, Paris, Galilée, 1984.

BURGER, Peter, *Theory of the Avant-Garde*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1984.

CLAIR, Jean, *Méduse : contribution à une anthropologie des arts du visuel*, Paris, Gallimard, 1989.

- *Malinconia, motifs saturniens dans l'art de l'entre-deux-guerres*, Paris, Gallimard, 1996.

- *Mélancolie, génie et folie en Occident*, Paris, Gallimard, 2005.

DAMISCH, Hubert, *L'origine de la perspective*, Paris, Flammarion, 1987.

- *Skyline. La ville Narcisse*, Paris, Seuil, 1996.

DIDI-HUBERMAN, Georges, *Devant l'image, questions posées aux fins d'une histoire de l'art*, Paris, Minuit, 1990.

- *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*. Paris, Minuit, 1992.

- *Devant le temps, histoire de l'art et anachronisme des images*, Paris, Minuit, 2000.

KRAUSS, Rosalind, *L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, Paris, Macula, 1993.

LAMBOTTE, Marie-Claude, *Esthétique de la mélancolie*, Paris, Aubier, 1984.

MESCHONNIC, Henri, *Modernité, modernité*, Paris, Verdier, 1988.

MONDZAIN, Marie-Josée, *Du visage*, Presses Universitaires de Lille, 1982.

- *Le commerce des regards*, Paris, Seuil, 2003.

- «Image et Filiation», *Vivre le sens*, Paris, Centre Roland Barthes/Seuil, 2008.
- NANCY, Jean-Luc, *Au fond des images*, Paris, Galilée, 2003.
- PANOFSKY, Erwin, *La perspective comme forme symbolique*, Paris, Minuit, 1975.
- RANCIERE, Jacques, *Le spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique, 2008.

## 8. Autres

- AGAMBEN, Giorgio, *Enfance et Histoire*, Paris, Payot, 1978.
- *Signatura rerum, Sur la méthode*, Paris, Vrin, 2008.
- BADIOU, Alain, *L'Être et l'Événement*, Paris, Seuil, 1988.
- *Saint Paul*, Paris, Seuil, 1997.
- BARTHES, Roland, *Mythologies*, Paris, Seuil, 1957.
- BATAILLE, Georges, *L'Expérience intérieure*, Paris, Gallimard, 1943.
- *La part maudite*, Paris, Minuit, 1949.
- *La littérature et le Mal*, Paris, Gallimard, 1957.
- BATESON, Gregory, *La nouvelle communication*, Paris, Seuil, 1984.
- BAUDELAIRE, Charles, *Œuvres complètes*, Gallimard, Pléiade, 1975, t.1.
- *Les fleurs du Mal* (1857), Paris, Librairie générale française, 1972.
- BORGES, Jorge Luis, *Obras completas*, t.1 (1923-1949), Barcelone, Emecé, 1996.
- *Feuilletons du samedi* (traduction française de *Borges en Revista multicolor. Obras, reseñas y traducciones inéditas*, Buenos Aires, Atlántida, 1995), Anatolia, Editions du rocher, Monaco, 1995.
- CORTAZAR, Julio, *Papeles inesperados*, Barcelone, Alfaguara, 2009.
- DUPUY, Jean-Pierre, *Pour un catastrophisme éclairé. Quand l'impossible est certain*, Paris, Seuil, 2002.
- FLAUBERT, Gustave, *Mémoires d'un fou* (1838), Paris, Mille et une nuits, 1998.
- *Voyage en Orient* (1849-1851), Paris, Gallimard, Folio classiques, 2006.
- *Correspondance*, Paris, Gallimard, Folio classiques, 1998.
- FOUCAULT, Michel, *Les Mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966.
- *Surveiller et punir*, Paris, Gallimard, 1975.
- *La pensée du dehors*, Paris, Fata Morgana, 1986.
- FREUD, Sigmund, - *Sur le rêve* (1900), Paris, Gallimard, collection Folio/Essais, 1990.
- *Totem et tabou* (1913), Paris, Petite bibliothèque Payot, 1965.
- *L'inquiétante étrangeté et autres essais* (1919), Paris, Gallimard, 1988.
- «Deuil et Mélancolie» (1917), *Métapsychologie*, Paris, Gallimard, 1986.

- «Au-delà du principe de plaisir» (1920), *Essais de psychanalyse*, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 1986.
- «Le Moi et le Ça» (1923), *Essais de psychanalyse*, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 1986.
- JAMESON, Frederic, *A singular Modernity, Essay on the ontology of the present*, Londres, Verso, 2002.
- LACAN, Jacques, *Le séminaire IX. Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, Paris, Seuil, 1973.
- LAPLANCHE, Jean et PONTALIS, Jean-Baptiste, *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, PUF, 1967.
- QUIGNARD, Pascal, *Le sexe et l'effroi*, Paris, Gallimard, 1994.
- ROSE, Jacqueline, *Sexuality in the field of vision*, Londres/New York, Verso, 1986.
- SEBALD, W.G., *Campo Santo*, Paris, Actes Sud, 2009.
- SIMMEL, Georg, *La philosophie de l'aventure*, Paris, L'Arche, 2002.
- VATTIMO, Gianni, *La fin de la modernité, nihilisme et herméneutique dans la culture post-moderne*, Paris, Seuil, 1987.
- ZITO LEMA, Vicente, *Conversaciones con Enrique Pichon-Rivière sobre el arte y la locura*, Buenos Aires, Ediciones Cinco, 2007.
- ZIZEK, Slavoj, *Looking Awry. An introduction to Lacan through popular culture*, Cambridge/Londres, October Books, The Mit Press, 1991.

# Index

## A

Abirached, Robert.....	312, 321
Aira, César.....	4, 5, 215, 216, 229, 266, 400, 417
Andermann, Jens.....	384
Arlt, Mirta.....	299, 300, 304, 314, 446
Artaud, Antonin.....	188, 310, 322, 323
Aumont, Jacques.....	407

## B

Badiou, Alain.....	168, 170
Barletta, Leónidas.....	146, 292, 299, 302, 304, 305, 311, 314, 316, 360, 444
Barthes, Roland.....	3, 17, 52, 68, 77, 94, 160, 165, 169, 170, 171, 172, 180, 188, 192, 219, 223, 224, 255, 337, 356, 359, 402, 408, 419, 429, 430, 432, 455
Baudelaire, Charles.....	47, 64, 96, 102, 105, 116, 118, 198, 199, 279, 280, 356, 451, 454
Benjamin, Walter.....	9, 10, 39, 59, 160, 189, 190, 265, 280, 303, 344, 437, 454
Borges, Jorge Luis.....	4, 33, 50, 84, 119, 155, 186, 187, 189, 200, 202, 208, 219, 237, 252, 259, 314, 318, 445, 447, 452, 453, 455
Borré, Omar.....	48, 122, 130, 301, 303, 305, 320, 350, 368
Brecht, Bertold.....	197, 226, 325, 359, 361, 362, 371

## C

Capdevila, Analía.....	5, 156, 240, 416, 444
Cavell, Stanley.....	61, 189, 190, 191, 194, 199
Clair, Jean.....	278, 281, 282
Compagnon, Antoine.....	100, 103, 104
Corral, Rose.....	371, 431, 434, 438, 444
Cortázar, Julio.....	4, 68, 215, 352, 410, 454
Cozarinsky, Edgardo.....	186, 189, 202

## D

Didi-Huberman, Georges.....	169, 227, 353
Discépolo, Armando.....	299, 301, 307, 308, 309, 310, 424
Dubatti, Jorge.....	363

## F

Flaubert, Gustave.....	7, 144, 264, 266, 398, 430, 432, 435
Foucault, Michel.....	35, 222, 228, 243, 260
Freud, Sigmund.....	11, 50, 51, 62, 74, 76, 77, 183, 213, 227, 246, 339, 345, 350

## G

Gasquet, Axel.....	391, 392, 412, 415
Giordano, Alberto.....	5, 30, 31, 86
González, Horacio.....	150, 448

## H

Hamon, Philippe.....	152, 219, 225, 255
Hebequer, Facio.....	146, 147
Herrera, Bernal.....	186, 219

## J

Jarkowski, Aníbal.....	5, 259, 314, 444
Jitrik, Noé.....	137, 453
Juárez, Laura.....	5, 11, 96, 417

K

Krauss, Rosalind ..... 38, 39

L

Larra, Raúl ..... 5, 18, 48, 319  
 Logie, Ilse ..... 40  
 Lojkine, Stéphane ..... 242, 244, 354  
 Ludmer, Josefina ..... 5, 33, 99, 105, 106, 122, 127, 129, 130

M

Manonni, Oscar ..... 326, 339, 345  
 Masiello, Francine ..... 5, 59, 252, 256, 257  
 Masotta, Oscar ..... 5, 40, 61, 62, 79, 80, 215, 228, 241, 255, 256, 311, 312, 315  
 Mathet, Marie-Thérèse ..... 269, 284, 354, 356  
 Metz, Christian ..... 231, 250  
 Mondzain, Marie-Josée ..... 52

O

Onetti, Juan Carlos ..... 48, 130, 131, 141, 142, 143, 445, 447, 448  
 Ortega y Gasset, José ..... 149, 151, 232, 252  
 Ortel, Philippe ..... 145, 242, 252, 356, 433

P

Pauls, Alan ..... 5, 84, 155, 375, 405, 406, 420, 421  
 Pavel, Thomas ..... 216, 436  
 Pellettieri, Osvaldo ..... 347, 360, 447  
 Piglia, Ricardo ..... 4, 5, 47, 49, 58, 62, 83, 128, 182, 371, 410, 411, 431, 444  
 Posse, Abel ..... 111  
 Pratt, Mary Louise ..... 383, 385, 390  
 Prieto, Adolfo ..... 27, 115

Q

Quignard, Pascal ..... 12, 57, 71, 72, 81, 82  
 Quiroga, Horacio ..... 95, 117, 186, 318

R

Rancière, Jacques ..... 196, 197, 201, 203, 261  
 Retamoso, Roberto ..... 148, 153  
 Robert, Marthe ..... 51, 197, 282, 283, 312, 321, 449, 453  
 Rodríguez Pérsico, Adriana ..... 160, 170, 444  
 Romano, Eduardo ..... 109, 117  
 Rosenberg, Fernando ..... 5, 89, 274

S

Saer, Juan José ..... 5, 226, 325  
 Saïd, Edward ..... 20, 30, 89, 394  
 Saïtta, Sylvia ..... 5, 11, 49, 86, 111, 113, 119, 120, 121, 122, 124, 135, 142, 148, 154, 160, 185, 267, 268, 354, 355, 377, 395, 396, 401, 407, 444  
 Saravia, José Morales ..... 300, 322, 324  
 Sarlo, Beatriz ..... 5, 50, 94, 240  
 Sarrazac, Jean-Pierre ..... 326, 328, 331, 334, 337, 340, 342, 353, 359  
 Sartre, Jean-Paul ..... 18, 243, 282  
 Sebald, W.G. ..... 259, 282, 283, 284  
 Sontag, Susan ..... 47, 118  
 Starobinski, Jean ..... 209, 283, 413, 415, 434

V

Villoro, Juan .....	429
Viñas, David .....	48, 84, 107, 150, 151, 152, 156, 158, 215, 301, 444, 453

Z

Žižek, Slavoj .....	65, 70
Zubieta, Ana María .....	89

## Annexes photographiques

## Portraits de Roberto Arlt

Figure 1 - Roberto Arlt au Teatro del Pueblo



N.B. Les photographies du coup d'état de septembre 1930 (fig. 3 et 4.) ainsi que celles prises par Arlt au Maroc (fig. 5 à 11) se trouvent dans le fonds Arlt de la bibliothèque de l'institut ibéro-américain de Berlin qui a autorisé leur reproduction pour cette étude.



Figure 2 - Roberto Arlt, correspondant de *El Mundo* en Espagne



Coup d'état du 6 septembre 1930

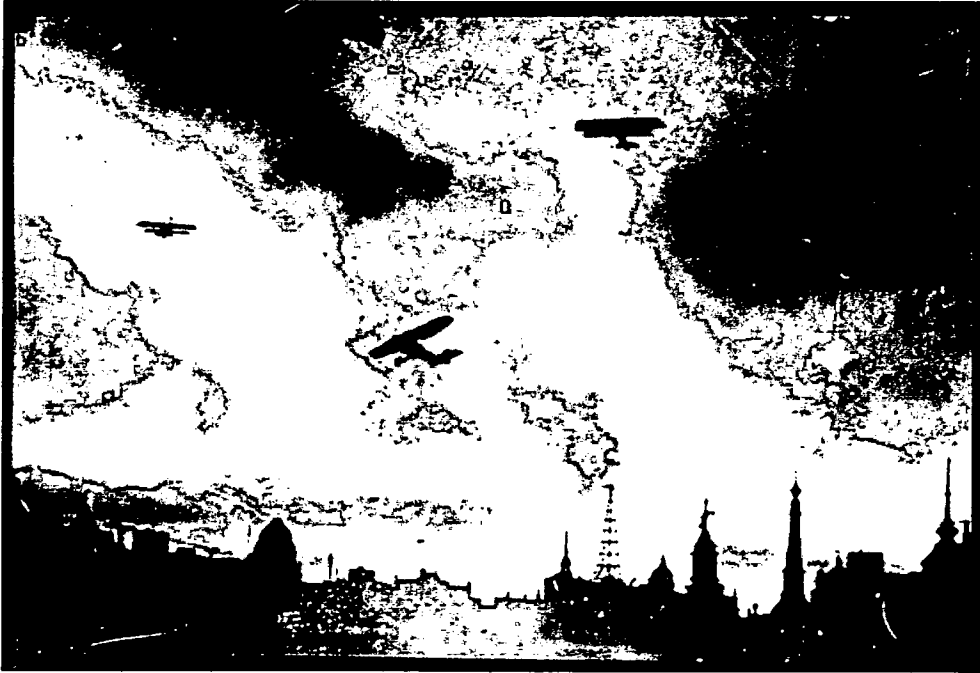


Figure 3



Figure 4

Photographies du Maroc



Figure 5



Figure 6



Figure 7



Figure 8

Photographies du Maroc



Figure 9



Figure 10



Figure 11



Figure 12 - Arlt vêtu à l'orientale