

La parole dispersée :
Respiración artificial de Ricardo Piglia

José García-Romeu



Electronic version

URL: <http://journals.openedition.org/narratologie/6980>

DOI: 10.4000/narratologie.6980

ISSN: 1765-307X

Publisher

LIRCES

Printed version

Date of publication: 1 January 2001

Number of pages: 485-494

ISBN: 2914561032

ISSN: 0993-8516

Electronic reference

José García-Romeu, "La parole dispersée :

Respiración artificial de Ricardo Piglia", *Cahiers de Narratologie* [Online], 10.1 | 2001, Online since 19 November 2014, connection on 23 February 2021. URL: <http://journals.openedition.org/narratologie/6980> ; DOI: <https://doi.org/10.4000/narratologie.6980>

LA PAROLE DISPERSÉE :
Respiración artificial de Ricardo Piglia

José GARCÍA-ROMEU
Université de Caen-Basse Normandie

Publié en Argentine, en pleine dictature militaire, le roman de Ricardo Piglia, *Respiración artificial*¹, rassemble des modalités d'écritures extrêmement variées qui mettent à contribution des récits de paroles, des récits d'événements², des lettres, des extraits de journal intime, des dialogues philosophiques, des épisodes inspirés du roman policier, ou encore de longs discours dont l'aspect compulsif évoque le monologue intérieur. Ainsi est offerte au lecteur une variété de voix, de styles et de discours sociaux qui semblent vouloir échapper aux effets unificateurs imposés par la censure et la terreur dictatoriales. On pourrait de ce fait comparer *Respiración artificial* à une autre œuvre emblématique de la période, écrite en exil mais selon des schémas similaires, *El beso de la mujer araña*³ de Manuel Puig : même souci d'incarner une parole fragmentée, libérée du narrateur omniscient ; même façon d'intégrer au moyen de la citation l'idéologie nazie ; même intérêt pour des discours hallucinatoires inspirés par la prise de morphine... Il est donc probable que *Respiración artificial* intègre *El beso de la mujer araña* (paru quatre ans auparavant) comme matériel intertextuel.

Cette similitude indique, s'il en était besoin, que *Respiración artificial* n'est pas un roman sans contexte ni

¹ Ricardo PIGLIA, *Respiración artificial*, Buenos Aires, editorial Sudamericana, 1990 (1^{ère} édition : editorial Pomaire, 1980).

² Récit d'événements ou récit de paroles sont des concepts élaborés par Gérard GENETTE ; cf. *Figures III*, Paris, éditions du Seuil, collection Poétique, 1972, p. 187-201.

³ Manuel PUIG, *El beso de la mujer araña*, Barcelona, editorial Seix Barral, 1994 (1^{ère} édition : 1976).

sans intertexte, et quels que soient les caractères narratifs que mon analyse pourra révéler, il ne faudrait pas oublier que ces caractères s'inscrivent dans ceux de la littérature argentine postmoderne que *Respiración artificial* porte par ailleurs à un rare degré de cohérence.

	Producteurs extradiégétiques	Producteurs intradiégétiques	Producteurs métadiégétiques
Chapitre I	Renzi	Maggi Renzi	Enrique Ossorio
Chapitre II	Renzi	Luciano Ossorio	Maggi Père de Luciano Ossorio Enrique Ossorio
Chapitre III	Enrique Ossorio	Père d'Enrique Ossorio	Un certain Rey
		Grand-père d'Enrique Ossorio	
		Enrique Ossorio	
		Lisette	
	Narrateur impersonnel et omniscient	Lettre 1 (Roque)	
		Lettre 2 (Echevarne)	
		Lettre 3 (Baigorria)	
		Lettre 4 (Renzi)	
	Lettre 5 (Juana)		
	Lettre 6 (Non signée)		
	Lettre 7 (E. Ossorio)		
Chapitre IV	Tardewski	Tardewski	Antuñano
		Renzi	
		Maier	
		Tokray	
		Marconi	
		Cholo	
	Renzi	Tardewski	
		Enrique Ossorio	
		Marconi	
		Kluge	
		Kafka	
		<i>The Times</i>	
		Hitler	

La diversité des modalités d'écriture dans *Respiración artificial* provoque bien entendu une dispersion des voix, laquelle, du fait de sa complexité, sera avantageusement représentée à l'aide d'un tableau. Le lecteur pourra y observer la répartition de l'instance productrice et constater que cinq narrations extradiégétiques se succèdent, ouvrant la voie à un enchâssement complexe de narrations intra et métadiégétiques⁴ (j'ai omis, par souci de clarté et de synthèse, un certain nombre de narrations *sous-métadiégétiques* qui m'auraient contraint à ajouter deux colonnes).

Dans la plupart des fictions, les changements de niveau de narrations se font par enchâssement : c'est ainsi que l'on glisse – et à ce propos *Le Manuscrit trouvé à Saragosse* de Jean Potocki représente un beau cas d'école – de la narration extradiégétique de A à celle intradiégétique de B et enfin de celle de B à celle métadiégétique de C ; autrement dit, A raconte que B raconte que C raconte que... Bien qu'il ait quelquefois recours à ce procédé, Piglia est souvent plus radical. Ainsi le changement de narrateur qui accompagne le passage du deuxième au troisième chapitre où, sans aucune transition logique, Renzi cède la parole à Enrique Ossorio et à un narrateur impersonnel et omniscient, tous deux se partageant dès lors, alternativement et sans aucune connexion réciproque, la narration extradiégétique de ce troisième chapitre. Toute aussi transgressive, la fin du roman va instaurer un nouveau narrateur homo et extradiégétique, Tardewski. Il laissera à son tour sa place à Renzi qui ferme donc le récit en recouvrant le même statut narratif qu'il possédait au début du roman mais selon un mode bien différent. Cette fragmentation inarticulée de la voix narrative détourne la fiction du récit filé propre au roman traditionnel vers la compilation, à l'instar d'un recueil de nouvelles. L'unité du récit en est dénaturée et le lecteur fortement déstabilisé : n'est-il pas en train de lire en effet un roman dont un auteur fictionnel déclaré à l'incipit (Renzi) s'évapore soudain, un roman dont les instances de productions discor-

⁴ J'emploie le terme *métadiégétique* au sens où Genette l'utilise dans *Figure III*. Je conviens qu'il est ambiguë mais je m'y tiendrai afin d'être dispensé, dans le court espace qui m'est donné, de justifier une nouvelle terminologie.

dantes se juxtaposent sans enchaînement logique, un récit enfin qui bouleverse l'horizon d'attente en brisant les isotopies qu'écrivains et critiques avaient longtemps jugées indispensables au discours romanesque.

Les nombreuses lettres retranscrites dans *Respiración artificial* renforcent elles aussi cette impression d'éclatement. Là encore, le genre épistolaire a toujours répondu traditionnellement à certaine nécessité de cohérence. Un éditeur fictionnel y présentait des lettres participant à une diégèse homogène ; les expéditeurs y étaient tous correspondants et chaque lettre entraînait une réponse, l'épilogue en charge de l'éditeur permettant de mettre un terme à un récit laissé en suspens du fait de l'interruption de la correspondance. Ici, seul Renzi joue au premier chapitre ce rôle d'éditeur fictionnel jusqu'à ce qu'Arocena – personnage étrange et inquiétant, sorte de censeur dont l'activité consiste à intercepter le courrier afin de le lire dans le but d'y déceler des messages subversifs – ne produise une profonde altération de l'échange épistolaire. Dès cet instant, les lettres de *Respiración artificial* sont rassemblées arbitrairement sous le faisceau du regard inquisiteur d'Arocena ; hétérodiégétiques les unes par rapport aux autres, elles le sont également toutes par rapport à l'histoire centrale de *Respiración artificial*. Par ce biais, Piglia semble donc établir ici un usage systématique autant que méthodique du plurilinguisme, ce caractère considéré par Bakhtine comme inhérent au discours romanesque :

Le roman c'est la diversité sociale de langages, parfois de langues et de voix individuelles, diversité littérairement organisée. Ses postulats indispensables exigent que la langue nationale se stratifie en dialectes sociaux, en maniérismes d'un groupe, en jargons professionnels, langages des genres, parler des générations, des âges, des écoles, des autorités [...]. Le discours de l'auteur et des narrateurs, les genres intercalaires, les paroles des personnages, ne sont que les unités compositionnelles de base, qui permettent au plurilinguisme de pénétrer dans le roman.⁵

⁵ Mikhaïl BAKHTINE, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978, p. 89.

Et plus que toute autre production discursive, les lettres représentent un modèle assez frappant de cette plurivocité. Celle signée par un certain Juan Cruz Baigorria par exemple (p. 104) reflète une parole plébéienne qui sous l'effet d'une stylisation littéraire semble, tout exprès, quelque peu artificielle :

Nous, les pauvres, on se fait avoir depuis l'époque de Mitre, comme disait mon défunt père. Quand même, la dernière chose qu'on doit perdre, c'est l'Espoir, toi, fais toi respecter et garde la tête haute, mon fils [...]. Par ici, à Pila, il y a eu un cirque [...]. Le meilleur numéro, à mon avis, c'était un conteur populaire qui nous a fait El Gaucho Martín Fierro, avec beaucoup de sentiment et tout habillé de noir. « Le feu pour chauffer doit venir de dessous » qu'il a dit et moi je me suis souvenu du Général Perón.⁶

Juan Cruz Baigorria apparaît ici comme un paysan péroniste grâce auquel l'auteur peut librement jouer sur la polyphonie des genres. Discours littéraire (*gauchesco*), discours politique populaire (péroniste) peuvent se retrouver dans le discours naïf du paysan. Ce discours stylisé et donc fabriqué manque cependant de bonheur ; parodique, il ne trompe pas la vigilance d'Arocena qui suspecte cette lettre de dissimuler quelque message secret (p. 106) : « L'écriture ingénue, pensa Arocena. De cette façon, on n'allait pas le surprendre. »

La lettre écrite à son frère par Juana, jeune lycéenne issue d'une classe urbaine aisée, est d'une toute autre facture (p. 114). Elle use avec insistance de néologismes, de mots étrangers, de parlures juvéniles, de références intellectuelles, d'expressions emphatiques derrière lesquelles on devine la rapide usure d'une langue soumise à une grande intensité expressive. D'autres manifestations de ce plurilinguisme apparaissent enfin dans les langues disciplinaires employées par des personnages plus ou moins savants : langue littéraire de Renzi, philosophique de Tardewski, historique de Maggi, scientifique de Maier... Les exemples ne manquent pas.

⁶ *Op. cit.*, p. 105-106. C'est moi qui traduit.

Cette plurivocité comporte cependant un caractère quelque peu particulier qui s'écarte des conventions habituelles. Selon Bakhtine, le plurilinguisme romanesque fusionne les différentes voix en une sous la forme de la dialogisation intérieure, cette voix agglutinante ne pouvant être produite en principe que par un producteur extradiégétique global :

[...] si, dans la prose extra-littéraire [...], la dialogisation se singularise habituellement en acte autonome et se déploie en dialogue direct ou en certaines autres formes [...] de segmentation et de polémique avec la parole d'autrui, dans la prose littéraire, au contraire, et particulièrement dans le roman, la dialogisation sous-tend de l'intérieur la conceptualisation même de son objet et son expression à l'aide du discours [...].⁷

Ainsi fonctionne sans doute le plurilinguisme en action dans la lettre de Juan Cruz Baigorria grâce à l'imprégnation d'une voix apparente par plusieurs voix agissant en profondeur. Pourtant, la multiplication des producteurs, les dialogues et les lettres échangées qui sont bien des formes directes de dialogue et tiennent à distance deux voix qui se succèdent mais ne se confondent pas, l'effacement à leur profit d'une instance narratrice globale réduite au minimum, tout cela révèle dans *Respiración artificial* une volonté assez obstinée de séparer autant que possible ces différentes voix, d'en conserver la pureté ainsi que la sincérité, tout en les portant au premier plan. L'hybridation parodique que Bakhtine a décelé chez Dickens⁸ est donc pratiquement absente de *Respiración artificial* :

*Nous qualifions de construction hybride un énoncé qui d'après ses indices grammaticaux (syntaxiques) et compositionnels, appartient au seul locuteur, mais où se confondent en réalité deux énoncés [...], deux styles, deux « langues », deux perspectives sémantiques et sociologiques.*⁹

⁷ *Op. cit.*, p. 106-107.

⁸ *Op. cit.*, p. 124.

⁹ *Op. cit.*, p. 125-126.

En reproduisant par exemple les lettres fictionnelles au style direct, la parole du narrateur impersonnelle – en charge à ce stade de la narration extradiégétique – renonce à son pouvoir qui consiste à énoncer, quelquefois en les déformant, les discours d'autrui. Ce caractère particulier de la narration extradiégétique permet donc ici de préserver, non seulement les voix menacées par la censure et la répression, c'est-à-dire par Arocena, mais aussi la parole des narrateurs intradiégétiques, habituellement affectée par les distorsions de la narration extradiégétique. Et ce caractère n'est pas le propre des lettres. Il apparaît aussi dans les récits de paroles :

Un après-midi, raconta Marconi, me raconte Tardewski, j'écoutais de la musique. J'aime beaucoup les quatuors de Beethoven, et il ajouta, dit Tardewski, Marconi ajouta qu'en cela, bien entendu, il n'était pas du tout original. J'aime beaucoup ces quatuors de Beethoven, dit Marconi, raconte Tardewski [...].¹⁰

Par ce moyen infaillible, la frontière entre les différentes narrations – extra (Renzi), intra (Tardewski) et métadiégétique (Marconi) – est ici clairement établie de sorte que chaque discours puisse être fortement individualisé sous l'identité d'un producteur bien particulier dont la voix n'est donc jamais altérée au moyen de l'hybridation, de la citation tronquée, du détournement de sens.

En renonçant donc à la dialogisation intérieure, la fiction, par sa capacité à reproduire la variété sociale des discours comme autant de types modélisés et selon la technique du modèle de style, devient une sorte de catalogue, un témoignage qui prétend conserver, dans le milieu hostile de la dictature et contre les menaces d'extinction, la spécificité de chaque énonciateur. Distribuée alternativement grâce au dialogue ou à la correspondance épistolaire, intégrant comme nécessaire à sa réalisation l'autonomie de l'Autre, la communication devient dès lors un véritable échange et non plus une suite de propos performatifs. Il est clair que ce souci de partager équitablement la parole et de donner à autrui le statut gratifiant de sujet producteur va à l'encontre de la pensée autoritaire qui pose son auditeur en objet, objet dont

¹⁰ *Op. cit.*, p. 201.

l'activité se limite à absorber les paroles de propagande dispensées par le pouvoir.

Voilà comment, chez Piglia, la fiction lutte de l'intérieur contre la tendance de la langue à l'uniformisation et à la synthèse. Ce en quoi elle révèle le penchant autoritaire, non plus du discours politique en particulier, mais de tout discours en général, celui-ci ayant souvent pour premier souci de constituer un sujet énonciateur homogène au moyen de l'affirmation de soi et de l'exclusion d'autrui. Ce procédé de dissolution concourt au contraire à condamner l'artifice, réaliste et mimétique, de la voix auctoriale unique, autorisée par elle-même, selon un principe fondamentalement autoritaire, à produire du texte fictionnel. Et s'il est vrai que ce plurilinguisme minutieux affaiblit la parole autoritaire, il est donc tout aussi vrai qu'il exprime l'incapacité à fournir un témoignage totalisant de la réalité. C'est le défaut sans doute assumé d'un discours postmoderne qui refuse l'homogène au profit de l'hétérogène, l'univocité totalitaire qui s'exerce dans le domaine public au profit de la plurivocité restreinte au domaine privé... Cette tendance à la dispersion interdit dans la fiction, sous les multiples sédiments de paroles individuelles, la présence de cette image synthétique normative – facilement encline au totalitarisme – de la réalité et de la Nation offerte par le discours officiel.

Cet aspect fragmenté du discours ne s'arrête pas là puisqu'il consacre aussi la structure même du système littéraire argentin tel que Renzi, et Piglia par dessus lui, l'analysent :

Pour les classes dominantes, l'immigration détruit [...] notre identité nationale, nos valeurs traditionnelles [...]. A ce moment-là, mettons vers 1900, dit Renzi, les classes dominantes délèguent à leurs écrivains la mission d'imposer un modèle écrit de ce que doit être la vraie langue nationale. Celui qui va incarner cette nouvelle fonction de l'écrivain en Argentine, c'est Leopoldo Lugones.¹¹

Selon Renzi, Leopoldo Lugones unifie donc ainsi le langage, l'organise de façon à en faire l'idiome épuré de

¹¹ *Op. cit.*, p. 168-169.

l'élite conservatrice qui voit dans l'immigration un phénomène dissolvant. Face à Lugones et à la culture officielle argentine, Renzi dresse la figure de Roberto Arlt, représentant une voie très différente, qui exploiterait un idiome imprégné d'accents étrangers :

*Arlt, bien entendu, travaille dans un sens absolument opposé. [...] il manipule ce qui subsiste et se sédimente dans le langage, il travaille avec les restes, les fragments, le mélange [...]. Il ne conçoit pas le langage comme une unité, comme quelque chose de cohérent et de lisse, mais comme un amalgame, une marée de jargons et de voix.*¹²

Je voudrais rappeler que cet intérêt pour la fragmentation des voix, Ricardo Piglia l'exprime aussi, hors de la fiction, dans certaines de ses réflexions théoriques. De même que les propos de Renzi au sujet de Arlt, ceux de Piglia au sujet de Macedonio Fernández, indiquent donc l'intérêt que l'auteur de *Respiración artificial* porte à l'existence de ces deux lignes conflictuelles, une centripète et nationaliste, l'autre centrifuge et fragmentée :

*Le style de Borges a influencé rétrospectivement l'histoire et la hiérarchie des styles dans la littérature argentine. Groussac, Lugones, Borges : cette ligne définit les conventions dominantes de la langue littéraire. Au regard de cette tradition, les styles de Arlt et de Macedonio sont des langues étrangères.*¹³

Ainsi interprété, le système littéraire argentin se pose donc comme enjeu d'une lutte politique entre une conception nationaliste de la langue et une volonté d'ouvrir celle-ci aux quatre vents d'influences exogènes. Aussi, est-il évident que le renforcement du discours autoritaire et nationaliste pendant la dictature a sans doute remis d'actualité ces inquiétudes plus anciennes. Chez Piglia, le principe bakhtinien de plurilinguisme ne sert donc pas seulement à construire la fiction, il permet aussi d'éclairer l'histoire générale de la littérature argentine, d'après une perspective socio-politique où la parole poétique, savante et uniforme, incarnée par Lugones

¹² *Op. cit.*, p. 169.

¹³ Ricardo PIGLIA, *Crítica y ficción*, Buenos Aires, Siglo Veinte, Universidad Nacional del Litoral, colección entrevistas, 1993, p. 48.

s'oppose à celle de Arlt, de plain-pied dans la diversité des parlers sociaux, tous deux construisant ainsi une ligne de partage irréductible qui reflète les fractures politiques de l'Argentine contemporaine à un moment justement, 1980, où la censure interdisait que l'on parlât librement de ces conflits.