

La Pampa de César Aira : de l'invention de l'espace à l'espace de l'invention

écrit par Laurence Dahan-Gaida

Georges Poulet a défini le labyrinthe comme « une prison sans murs, ou du moins sans bornes, une prison qui emprisonne non par privation d'espace mais par excès de celui-ci ». La forme la plus radicale du labyrinthe serait alors le désert parce qu'il donne l'image du renouvellement indéfini du même, qui enlève à l'œil tout repère et toute base, le plongeant dans le vertige de ce qui n'a ni limite ni forme précise[1]. Paysage minimum, le désert atteint par son extrême simplicité à l'extrême complexité du labyrinthe, évoquant l'espace maximum, l'infini.

Pour l'écrivain argentin César Aira, ce n'est pas le désert mais la Pampa qui incarne cet absolu du labyrinthe. Espace démesuré et sauvage, la Pampa est un espace « sans issue parce que tout n'[y est] qu'issue »[2]. C'est un espace d'errance et de perdition, de trajets déviés et de destins contrariés, où l'égaré est la norme. Mais c'est aussi un espace intertextuel où vient se sédimer la mémoire littéraire et mythologique de l'Argentine. Une mémoire qu'Aira retravaille afin de donner naissance à un nouveau mythe : celui du devenir-Indien de l'artiste qui est aussi un devenir-sauvage dans l'espace nomade de la Pampa.

Réécritures

Dans les trois romans que j'ai choisi d'aborder ici - *La robe rose* (1984), *Les brebis* (1984)[3], *Un épisode dans la vie du peintre voyageur* (2000) - la Pampa est un espace physique autant que mental, un espace ni objectif ni subjectif, qui est traversé de forces mécaniques et cosmiques, de trajectoires et de réseaux dynamiques reliés par un système d'échos qui crée une continuité entre les espaces perçus, vécus, remémorés, rêvés, lus et imaginés. La Pampa de César Aira n'est pas la transposition « fidèle » d'un espace référentiel, mais une construction fictionnelle : c'est la Pampa du dix-neuvième siècle, proche d'une terre inexplorée, l'espace de la frontière et des derniers *malónes* (raids indiens), un espace nomade grouillant d'Indiens, de gauchos déchus et d'espèces animales aberrantes. C'est la matrice des peuples envahisseurs, le territoire de l'ennemi d'où les Indiens surgissent pour renvoyer au sujet l'image de sa propre altérité. Plus qu'un espace physique, c'est un espace littéraire qui réinvente à sa façon un espace qui avait déjà été textualisé par les écrivains du XIXème et du XXème siècles. Aira revendique d'ailleurs la lecture créative, la traduction détournée et la réécriture inavouée comme moteurs de son écriture. La réécriture lui permet d'intégrer l'espace de la Pampa à un réseau intertextuel qui en déploie toutes les virtualités imaginaires. Aucun texte ne jouant le rôle de modèle central dans ce réseau, l'espace se présente comme un feuilletage de différentes temporalités, une stratification de textes qui relèvent d'époques et de genres différents.

La Pampa de César Aira rappelle tout d'abord l'esprit des chroniques fabuleuses de la Découverte du Nouveau Monde, mais aussi la veine des traités de naturalistes et celle des contes merveilleux[4]. Le naturaliste Humboldt est d'ailleurs une référence centrale dans *Un épisode dans la vie du peintre voyageur* qui a pour héros un autre personnage historique, le peintre Johan Moritz Rugendas, parti en Amérique australe pour s'y adonner à la « physionomie du paysage » suivant un procédé inventé par son maître Humboldt[5]. D'après Joaquín Manzi,

les circonstances du voyage de Rugendas - le personnage historique - en Argentine en 1837 et 1845 dessinent « un fond de références et de stratégies culturelles caractéristiques de cette aire sud-américaine », fond sur lequel la fiction d'Aira vient se découper[6]. Aira a en effet écrit son récit à partir de biographies et de critiques déjà publiées sur le voyage du peintre allemand, textes qu'il réélabore pour mieux suggérer les enjeux de sa propre écriture : construire, à partir d'un cas particulier, le mythe d'une identité argentine hybride et monstrueuse, qui est aussi un mythe de l'artiste.

Selon Joaquín Manzi, une référence importante à cet égard est D. F. Sarmiento, l'un des grands écrivains de la génération de 37, devenu plus tard président de l'Argentine (1868-1874), et qui dans son essai de 1845, *Facundo*, fondait son interprétation de la réalité argentine sur une antinomie entre la civilisation (européenne) et la barbarie (locale), prônant l'immigration massive et l'éducation comme programme de gouvernement. À cette appropriation de l'étranger comme moyen de légitimer une identité nationale encore en construction, Aira répond en transformant la menace indienne en mirage supplémentaire de l'espace pampéen, en symbole de créativité et d'humanité. En effet, les Indiens d'Aira sont en tout point opposés aux Indiens décrits par les auteurs du XIX^{ème} siècle qui insistaient sur leur cruauté barbare, comme par exemple Esteban Echeverría, qui a fortement influencé le Rugendas historique dans sa figuration des *malónes* et sa compréhension du paysage de la Pampa. Pour opérer ce renversement axiologique, Aira s'est tourné vers un fond ethnographique auquel il recourt dans tous ses textes, puisant en particulier à un intertexte viatique d'où émerge le nom de Lucio V. Mansilla, qui a été l'hôte des Indiens en 1870 : il a montré que leur apparente barbarie était une culture à part entière et que les raids constituaient leur mode de subsistance[7]. Dans ce renversement, on peut aussi distinguer une référence implicite à Borges, auquel Aira emprunte le schéma du « devenir barbare » de héros civilisés, mis en œuvre par exemple dans *Histoire du guerrier et de la captive*, *Le Sud* ou *Requiem pour un héros*. La Pampa d'Aira réactualise également de nombreux mythes propres à l'imaginaire labyrinthique, cher à Borges : l'égarement, l'errance la monstruosité, la métamorphose, l'initiation. Cette appropriation lui permet de donner une forme spatiale à la quête existentielle de ses héros aussi bien qu'au mythe identitaire qu'il cherche à construire.

Enfin, il faut souligner ici l'importance de l'écrivain Juan José Saer qui, en 1991, a consacré un ouvrage à la Pampa dont les attributs littéraires et historiques sont repris scrupuleusement par Aira, qui réactualise notamment le caractère abstrait et géométrique, démesuré et sauvage de l'espace pampéen[8].

Géométries du labyrinthe

La poétique spatiale d'Aira est travaillée par deux tendances opposées. Si certaines descriptions représentent la nature comme un théâtre enchanté, sécrétant visions et révélations, atteignant souvent au lyrisme fantastique, cette tendance est contrebalancée par une tendance à l'abstraction et à la géométrisation, qui a pour fonction première de donner *figure* à ce qui n'en a pas : à un territoire sans forme ni étendue précise, dont l'immatérielle volatilité met en échec toute tentative de description : « Les nuages descendaient presque jusqu'au sol, mais le moindre souffle de vent suffisait à les emporter... et à en apporter d'autres par des couloirs incompréhensibles qui semblaient faire communiquer le ciel avec le centre de la Terre »[9]. La pampa est un espace amorphe, inqualifiable qui n'offre ni bordure ni perspective, ni centre ni limite ; c'est un espace qui ne possède pas de frontière mais seulement des lignes (de vie, de fuite) qui se déplacent avec le trajet des

personnages.

C'est ce que découvre très vite Rugendas, le peintre voyageur, pour qui l'espace parfaitement plan et horizontal de la Pampa dépasse tout entendement : « c'était un vrai défi pour l'imagination. [...] La « pampa » était-elle plus plate que les plaines qu'ils étaient en train de traverser ? Cela lui semblait impossible, rien ne pouvait être plus plat qu'une ligne horizontale »[10]. Dans *La robe rose*, un passage fait écho à cette description : « Ils traversèrent cette pampa comme toutes les autres : dans un mercure d'indifférence. Il est vrai qu'ils étaient en terrain inconnu, mais tout se ressemblait. Ils n'étaient arrivés nulle part, et le monde, ou du moins de qu'ils en voyaient, n'offrait aucun paysage »[11]. Si la pampa ne parvient pas à faire paysage, elle se prête en revanche à la réduction géométrique, comme en témoignent l'« horizontalité topographique » et la « verticalité géologique » de l'espace qui se conjuguent pour construire un « quadrillage de verticales et d'horizontales » auquel vient se superposer le « facteur humain, réticulaire lui aussi »[12]. L'image du réseau apparaît également dans *La robe rose* où elle sert à qualifier « le mouvement des Indiens » qui, historiquement, « fut interprété comme une tentative pour relier toutes les pampas du sud en un seul système de ramifications sauvages »[13]. Conçu tour à tour comme une machine de savoir et comme une machine de guerre, le quadrillage géométrique rend compte d'un striage de l'espace, au sens que Deleuze et Guattari donnent à ce terme : alors que dans « l'espace strié, on ferme une surface, et on la « répartit » suivant des intervalles déterminés, d'après des coupures assignées, dans le lisse, on se « distribue » sur un espace ouvert, d'après des fréquences et le long des parcours (*logos et nomos*) »[14]. L'espace lisse est informe, amorphe, hétérogène, ouvert, c'est l'espace nomade des Indiens ; à l'inverse, l'espace strié est un espace sédentaire, homogène, ordonné, fermé, qui entrecroise des fixes et des variables. Mais comme le rappellent Deleuze et Guattari, « l'espace lisse ne cesse pas d'être traduit, transversé dans un espace strié ; l'espace strié est constamment reversé, rendu à un espace lisse. Dans un cas, on organise même le désert, dans l'autre cas, c'est le désert qui gagne et qui croît ; et les deux à la fois »[15]. Les romans d'Aira sont pleins de ces renversements entre espace lisse et strié. Ainsi dans *La robe rose*, le parcours du protagoniste décrit un « lacet » ou un « nœud », dont les « détours » s'avèrent être « un élément soumis à multiplication ». Mais « Où qu'il fût, il se savait à un pas d'une autre ligne, la droite qui relie rapidement un lieu à un autre »[16].

La géométrisation permet de transformer l'espace lisse de la Pampa en un espace strié qui organise et fait se succéder des formes discernables. Elle permet de réduire l'informe en le remplaçant par une forme, posant ainsi le problème de la représentation qui concerne la peinture autant que l'écriture. Or pour le peintre, la Pampa constitue un impossible pictural : mettant en échec la *mimesis*, elle va le conduire à délaisser l'imitation de la nature au profit de « jeux constructivistes »[17]. Mais il découvre rapidement que les outils fournis par la géométrie sont eux-mêmes impuissants à « rendre vraisemblables » les panoramas qui se découvrent à lui : « Le cube avait trop d'arêtes, trop de faces »[18]. Et si le sommet de l'Aconcagua apparaît comme « un cône artistiquement découpé », force est de reconnaître que « la moindre variation du point de vue modifiera complètement son profil et rendra son identification impossible »[19].

Jouant sur le double sens du mot « figure » - verbal et iconique - Aira constitue en *figures* textuelles (rhétoriques) ce qui est déjà *figure* dans d'autres langages (peinture et géométrie) : il confond ainsi en un système commun le formel et le poétique, le figural et le figuratif. Car si la géométrie est impuissante à donner forme aux paysages *peints* par Rugendas, elle permet en revanche de donner figure aux paysages *décrits* par Aira. Parmi toutes les figures mobilisées par l'écrivain argentin, la ligne droite occupe une place de premier plan : donnant figure à la planéité de l'espace et la prévisibilité des trajectoires, elle vient souligner l'immensité de la

Pampa. En effet, à l'échelle du désert, les écarts et les déviations deviennent imperceptibles, de sorte que tout trajet peut être ramené à une ligne droite. C'est ainsi que Rugendas et ses compagnons, dans « [l]eurs étapes quotidiennes zigzaguaient sur la carte, mais [...] traçaient sur l'immensité une ligne aussi droite que la course d'une flèche. Chaque nouvelle journée paraissait plus longue, plus vaste. Au fur et à mesure que les montagnes devenaient plus massives, les airs devenaient plus légers leur peuplement météorique plus versatile, en une pure optique de hauts et de bas superposés »[20]. Au début du roman, le parcours du peintre s'inscrit dans l'ordre des lignes et des raisons, des effets prévisibles et des causes rigoureuses, symbolisé par l'[21]. La ligne est ce qui relie l'espace géométrique de la Pampa et l'espace physique de l'expérience concrète, elle médiatise la relation entre l'espace strié, où « l'on va d'un point à un autre » et l'espace lisse où « les points sont subordonnés au trajet » dont le but varie constamment[22].

C[23], sera en effet victime d'un accident qui va le défigurer : frappé par la foudre en même temps que son cheval, le peintre qui voulait saisir la physionomie du paysage, va perdre son visage, se transformer en monstre mais découvrir ainsi, à son corps défendant, l'autre côté de lui-même et de son art. L'accident est la punition infligée à Rugendas pour avoir enfreint l'interdit de Humboldt, qui ne souhaitait pas voir son disciple descendre en dessous du tropique. La foudre, manifestation de la colère divine, va transformer son voyage en parcours d'expiation, l'obligeant à faire demi-tour à mi-parcours tandis que la ligne droite devient ligne orphique, comme l'avait annoncé le narrateur au début du récit[24] : « C'était un bon piège pour Orphées désobéissants : effacer tout ce qu'il y avait derrière eux »[25]. Forcé de descendre au plus profond de lui-même pour se confronter aux forces obscures et barbares du corps, Rugendas va être entraîné dans un cycle de métamorphoses qui va l'amener à renouveler son art en même temps que sa propre identité.

Turbulences et hasard

Si