



HAL
open science

”Leopoldo Lugones. Essayer la fiction”

Julien Roger

► **To cite this version:**

Julien Roger. ”Leopoldo Lugones. Essayer la fiction”. Les Cahiers de l’ILCEA, 2003, Essais sur l’essai, 4, pp.59-74. hal-03777092

HAL Id: hal-03777092

<https://hal.sorbonne-universite.fr/hal-03777092v1>

Submitted on 14 Sep 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

LEOPOLDO LUGONES : ESSAYER LA FICTION

L'une des caractéristiques fondamentales de l'œuvre de Leopoldo Lugones (1874-1938) réside dans une volonté maintes fois revendiquée d'apparaître comme un écrivain total, une détermination de construire une image archétypale d'Écrivain Argentin. Sur le plan d'une poétique des genres, sa production interroge tout particulièrement les catégories usuelles. Essai, poésie, fiction, voire théâtre : pour devenir cet auteur absolu qu'il aspirait à être¹, Lugones a cultivé tous les genres littéraires, comme si la profusion thématique de son œuvre devait se doubler d'une profusion générique. Or, au sein de ce corpus, il apparaît de manière presque statistique que l'essai est le genre de prédilection de Lugones. Plus précisément : à considérer cette œuvre dans sa diachronie, on constate que l'essai est un genre que Lugones n'a jamais abandonné (à la différence de la fiction après la publication de *El ángel de la sombra* en 1926 et de la poésie, un peu délaissée à partir de la publication de *Poemas solariegos* en 1928²).

Un rapide aperçu du corpus essayiste lugonien en montre la diversité thématique : essais didactiques : *La reforma educacional* (1903), *Didáctica* (1910) ; essais historiques et littéraires : *El imperio jesuítico* (1904), *Piedras liminares*, (1910), *El payador* (1916) ; biographies : *Historia de Sarmiento* (1911), *Elogio de Ameghino* (1915) ; *Roca* (1938, posthume) ; essais sur la civilisation hellénique : *Prometeo* (1910), *El ejército de la Ilíada* (1915), *Las industrias de Atenas* (1919), *Estudios helénicos* (1924), *Nuevos estudios helénicos* (1928) ; essais politiques : *El problema feminista* (1916), *Mi beligerancia* (1917), *La torre de Casandra* (1919), *Acción* (1923), *La organización de la paz* (1925), *La patria fuerte* (1930), *La grande Argentina* (1930), *Política revolucionaria* (1931), *El estado equitativo* (1932) ; essai scientifique : *El tamaño del espacio* (1921).

¹ Je me permets de renvoyer sur ce point à ma thèse de doctorat, *Leopoldo Lugones ou la prégnance de l'auteur : critique et poétique*, Université Grenoble III-Stendhal, 2002.

² La production théâtrale de Lugones se limite quant à elle à un texte de jeunesse (« Carnaval. La nariz suplicada. Drama fantástico en dos actos », *Buenos Aires*, année IV, n°150, 20/2/1898) et à la section « Teatro quimérico » du *Lunario sentimental*, sans toutefois que ces textes soient explicitement destinés à être représentés.

L'essai se situe au centre du projet lugonien : pour un auteur qui voulait *être* la littérature³, l'essai, genre politique et performatif s'il en est⁴, lui permet ainsi d'investir tous les lieux symboliques de la culture argentine.

Ce primat de l'essai n'est cependant pas sans conséquence sur le reste de l'œuvre. Tel est l'enjeu de ces pages : la présence du *je* de l'auteur dans l'essai, liée à la dimension argumentative du genre et à la revendication de Lugones comme auteur, investit en retour l'ensemble des fictions lugoniennes qui apparaissent ainsi comme des réécritures d'essais. La question ne se pose donc pas en termes de littérature d'engagement ou de littérature d'imagination, dans la mesure où c'est l'écrivain, Lugones, qui fait la synthèse des deux, la seconde étant en quelque sorte une déclinaison de la première. La pratique lugonienne d'un genre égocentré comme l'essai rejailit sur l'écriture des fictions : pour être (ou devenir) la littérature, il faut ainsi en *essayer* tous les genres.

El payador : « l'Argentine, c'est moi »

Il n'y a pas dans l'essai de différence *fonctionnelle* entre auteur et narrateur, ou du moins ce dernier cède-t-il la place à l'auteur omniprésent ; lorsque l'auteur est le narrateur, le narrateur disparaît puisque c'est l'auteur qui raconte⁵. De fait, dans l'essai, lorsque l'auteur se met en scène, il n'y a pas de différence entre l'auteur et le sujet de l'énonciation (le narrateur), puisque cette équivalence tient à la *vérité même* que veut démontrer l'essayiste. La présence d'anecdotes ayant trait au vécu de l'auteur — autobiographèmes⁶ — tend donc à authentifier la vérité que l'auteur veut (é)prouver dans l'essai, puisque c'est l'imbrication

³ « Los capitostes de la intelectualidad lo respetaron, lo siguieron y creyeron no sólo en su valor literario sino en que Lugones *era* la literatura misma. », Noé Jitrik, *Leopoldo Lugones, mito nacional*, Buenos Aires, Palestra, 1960, p. 9.

⁴ « *Prose non fictionnelle à visée argumentative* : ce sera, par provision, notre définition de l'Essai », Pierre Glaudes et Jean-François Louette, *L'Essai*, Paris, Hachette, 1999, p. 7.

⁵ « [Dans le récit factuel], entre A [l'auteur] et N [le narrateur], [le signe =] symbolise l'engagement sérieux de l'auteur à l'égard de ses assertions narratives, et suggère pour nous de manière pressante l'excision de N, comme instance inutile : quand A = N, *exit* N, car c'est tout bonnement l'auteur qui raconte. », Gérard Genette, *Fiction et diction*, Paris, Seuil, Poétique, 1991, p. 87-88.

⁶ « Si j'étais écrivain, et mort, comme j'aimerais que ma vie se réduisît, par les soins d'un biographe amical et désinvolte, à quelques détails, à quelques goûts, à quelques inflexions, disons : des "biographèmes" », Roland Barthes, *Sade, Fourier, Loyola*, Paris, Seuil, 1971, Tel Quel, p. 14.

entre l'auteur et le narrateur qui est certifiée par la présence de ces moments autobiographiques. Ceci est caractéristique des tous les essais de Lugones, en particulier les plus connus — les plus réédités — comme *Historia de Sarmiento* (1911)⁷ et *El payador* (1916)⁸. L'engagement constant de l'auteur en faveur d'une célébration de l'Argentine se traduit dans ces essais par une référence soutenue à son propre vécu d'Argentin et de *criollo*, en particulier dans ces deux essais qui sont au centre de son projet politique.

Dans *El payador*, par exemple, Lugones célèbre le *Martín Fierro* comme épopée nationale, tout autant qu'il se sacre comme auteur : cette commémoration de la littérature passe par l'appropriation du Texte argentin en inscrivant l'intimité même du commentateur dans l'histoire du *Martín Fierro*. Caractéristique définitoire de l'essai, l'identité stricte entre auteur et narrateur est attestée par le fait qu'il s'agisse initialement de conférences prononcées devant les élites militaires argentines : le *je* qui parle (Lugones) est à la fois auteur de l'énonciation, mais surtout sujet de l'énoncé. Cette imbrication est le pilier même de la démonstration lugonienne, celle-ci étant nourrie par de constantes allusions à sa propre expérience de citoyen argentin qui visent à donner crédit à ses analyses du texte.

Ainsi, tout au long de *El payador*, Lugones se pose comme exégète privilégié du *Martín Fierro* non seulement en témoignant de ses connaissances techniques (étymologie, musicologie, médecine, ou versification), mais en parsemant également son texte d'anecdotes personnelles ; par exemple :

Mi suegro, hombre de duros lances con la montonera, solía llevar en el bolsillo de su pellón un diccionario de la rima.⁹

He visto, y todavía es posible verlo, el espectáculo de los paisanitos. Hace veinte años, cuando pasaba mis vacaciones en la estancia, los paisanos del contorno solían enviarme sus hijos para que les enseñase a leer.¹⁰

Más de una vez he leído el poema ante el fogón que congregaba a los jornaleros después de la faena...Y las interjecciones pintorescas, los breves comentarios, la hilaridad dilatada en aquellas grandes risas que el griego elogia, recordábanme los vivaques de Jenofonte. Otras veces, teniente eventual de compañía

⁷ Trois éditions de son vivant (deux en 1911, la troisième en 1931), trois rééditions posthumes (1945, 1960, 1988).

⁸ Cinq rééditions posthumes (1944, 1961, 1962, 1972, 1979).

⁹ *El payador* [1916], Buenos Aires, Huemul, 1972, p. 72.

¹⁰ *Ibid.*, p. 82.

de la Guardia Nacional cuya convocatoria exigieron las revoluciones, aquella impresión precisábase todavía.¹¹

Aussi, dans *El payador*, le plus important pour Lugones est de situer son expérience personnelle sur le même plan que Hernández pour associer son intimité d'auteur au canon littéraire argentin ; ce qui lui permet de conclure en ces termes sa dernière conférence, « El linaje de Hércules » :

Nunca me he sentido más 'hijo del país' que en estas horas de vida intensa con la poesía de mi Nación y con la gente de mi raza. A veces, cuando lanzaba mi gaicho sobre los renglones en imágenes que resultaban agradables, no por mías, sino por veraces y sinceras, bien así como un paisaje en la sencilla fidelidad del agua, creía sentir que espoleado por vuestro aplauso, iba su corcel trotándome dentro.¹²

L'identité stricte entre narrateur et auteur prouve de ce fait la sincérité, la véracité, et surtout la crédibilité de l'essai. Lugones reconnaissait d'ailleurs quelques années plus tard dans le prologue de ses *Estudios helénicos* :

Cuando la vez pasada traje a este mismo sitio el comentario de *Martín Fierro*, bajo la faz pintoresca de narraciones y descripciones que intentaban evocar la patria de antaño, y que con ello, tan sólo, adquirían la ternura de una confianza fraternal, la actitud del público desvaneció en mi ánimo una angustiosa inquietud.¹³

L'identification entre la personne de l'auteur et la personne du narrateur, par la présence d'autobiographèmes, ainsi que l'identification entre Lugones et l'Argentine dans *El payador* amènent le lecteur à considérer l'essai lugonien comme une forme d'autoportrait — d'*autodiction* pour parler en termes genettiens —, dans lequel la matière, le contenu didactique, ne serait qu'un prétexte à parler de soi, à dire je. Cette prégnance du *je* lugonien dans les essais, et de manière exemplaire dans *El payador*, caractérise en retour les fictions, dans une logique d'appropriation générique totalisante.

¹¹ *Ibid.*, p. 185.

¹² *Ibid.*, p. 262-263.

¹³ *La funesta Helena*, Buenos Aires, B.A.B.E.L., 1923, p. 17. Je souligne.

*Lugones chez Lugones*¹⁴

Loin du simple constat de la projection de l'auteur dans son œuvre, l'une des caractéristiques notables des fictions de Lugones (*Las fuerzas extrañas*, 1906, *Cuentos fatales*, 1924 et *El ángel de la sombra*, 1926) est que le narrateur s'identifie à l'auteur et fait tendre par ce biais le récit fictionnel vers le récit référentiel. Dans *Las fuerzas extrañas*, la présence de Lugones est attestée par des traits biographiques diffus et par un recours massif à l'exposé scientifique, tandis que dans *Cuentos Fatales* et *El ángel de la sombra*, Lugones apparaît en son nom propre et les références d'érudition scientifique doctrinaires s'effacent au profit des références occultistes.

Même si le nom de Lugones n'apparaît jamais dans *Las fuerzas extrañas* ailleurs que sur la couverture, l'auteur joue par une série d'indices à s'identifier au narrateur et se met discrètement en scène, de la même manière que dans ses essais. L'*incipit* de « Un fenómeno inexplicable » fait par exemple directement allusion à un épisode de la vie de Lugones. En effet, dans sa première publication en 1898, ce texte commence par « Hace de esto cuatro años. Viajaba por la región agrícola en que se dividen al Este y al Oeste, respectivamente, las provincias de Córdoba y de Santa Fe, provisto de las recomendaciones indispensables... »¹⁵. Dans l'édition de 1906, le récit commence par : « Hace de esto once años. Viajaba por... »¹⁶. Le temps de l'histoire se situe donc en 1894-1895. Or, à cette époque, Lugones s'était engagé dans une expérience de commerce céréalier dans cette région de l'Argentine¹⁷. Le temps de l'histoire dans « Un fenómeno inexplicable » est le même que celui de l'histoire

¹⁴ J'emprunte ce titre à un article de Jean-Pierre Mourey, « "Borges" chez Borges » (*Poétique*, n°63, septembre 1985, p. 313-324). L'utilisation du nom propre chez Borges me semble relever d'une stratégie plus subtile que chez Lugones, dans la mesure où ce dernier aspire à une lecture normative, presque monumentale de son œuvre. Si Borges « subvertit, déplace la place qui lui a été donnée par le Nom », il n'y a en revanche aucune « transgression de l'ordre symbolique » (*art. cit.*, p. 324) chez Lugones — tout au contraire.

¹⁵ « La licanthropia », *Philadelphia*, année I, n°III, 7/9/1898, p. 84.

¹⁶ *Las fuerzas extrañas*, Buenos Aires, Arnoldo Moen y Hermano, editores, 1906, p. 49. Sauf mention contraire, toutes les références citées renvoient à cette première édition.

¹⁷ A. Conil Paz situe l'épisode en 1894 : « Su situación era desesperada. Con su amigo Romero, parte a San Francisco, región agrícola en que se dividen Córdoba y Santa Fe, poblada de empeñosos colonos, la mayoría inmigrantes piemonteses. Intentan dedicarse al negocio cerealero », *Leopoldo Lugones*, Buenos Aires, Huemul, 1985, p. 41-42.

personnelle de Lugones : cet indice temporel vise à ancrer le récit fictionnel dans le récit factuel, en le liant à l'expérience personnelle de Lugones.¹⁸

Comme le montre cet exemple, le narrateur des récits de *Las fuerzas extrañas* se présente bien souvent comme une hypostase de l'auteur, en tentant de réduire le plus possible, par une série d'indices référentiels, la distance entre auteur et narrateur, rapprochant ainsi ces textes de la structure propre à l'essai.

Cette présence perceptible de Lugones comme auteur et, dans une certaine mesure, narrateur des textes de *Las fuerzas extrañas* est en revanche bien plus marquée dans *Cuentos fatales* et *El ángel de la sombra*, notamment par l'inclusion de Lugones en son nom propre. A cet égard, l'évolution du récit lugonien va de pair avec son engagement politique et avec sa production d'essais : en 1924, Lugones est bien plus engagé et reconnu sur la scène publique qu'en 1906 ; le *Lugones* des contes et du roman, récipiendaire de récits et de secrets occultes, voire dangereux, renvoie le lecteur à une figure sociale connue¹⁹. Certes, le Lugones auteur, instance extratextuelle, n'est pas strictement le même que le *Lugones* personnage et narrateur dans la diégèse : Lugones n'est évidemment pas convaincu d'avoir reçu la visite de Mansur Bey (dans « Los ojos de la reina ») pas plus que celle de Suárez Vallejo (dans *El ángel de la sombra*).

La présence de *Lugones* dans les contes et le roman participe du même procédé que celle du narrateur-auteur des essais : rendre le récit vraisemblable, en multipliant les corrélations narratives entre la diégèse et les éléments de la vie de l'auteur. Ainsi, dans « El puñal », un étrange visiteur vient mettre *Lugones* en garde contre les conséquences funestes que pourraient avoir ses recherches sur la secte des Assassins :

Correspondió su nombre de pila al del santo que señalaba el almanaque el día de su nacimiento?

¹⁸ C'est également le cas dans « El Psychon », initialement paru en août 1898 (« El Psychon », *Tribuna*, 30/8/1898). Dans ce texte, le narrateur faisait allusion à « una carta que dirigió el mes pasado al profesor Elmer Gates... » ; cette phrase devient en 1906 : « una carta que dirigió en julio del 98 al profesor Elmer Gates... » (*Las fuerzas extrañas*, p. 185).

¹⁹ « Lugones es para esos años la figura más destacada de las letras argentinas, su obra disputa y pretende la cima de la norma, y su firma — precisamente — es de insoslayable influencia en la opinión pública. El “Lugones” ficcional de los cuentos y de esta novela [...] remite a esa figura social conocida por el lector. », Miguel Dalmaroni, « Leopoldo Lugones. *El ángel de la sombra* (reseña) », *Orbis Tertius, Revista de teoría y crítica literaria*, La Plata, année I, n°2-3, 1996, p. 371.

— No; fue una ocurrencia de mi madrina.
 — Una ocurrencia es siempre una revelación. Así tuvo usted en su nombre la doble ele inicial que corresponde a su signo astronómico — los gemelos, no es cierto? — y repetida por contenido fonético, la influencia del león, que significa el imperio de la violencia en su destino.
 — Confirmada — anadí, tendiéndole la palma de mi mano izquierda con voluble abandono de la jovialidad — por una doble señal de muerte violenta...
 El desconocido echó una viva mirada sobre mi nítida red palmar.
 —Y todavía con el signo del puñal en el valle de Saturno! Diablo, señor Lugones, agregó, riendo a su vez, su caso podría ser inquietante.²⁰

C'est également au Lugones-poète qu'il est fait référence dans « El secreto de Don Juan », où *Lugones* raconte une soirée à laquelle il a participé et où un certain Julián Erguía affirme que Don Juan est venu à Buenos Aires pour séduire une jeune fille, Amalia Parish, décrite en ces termes :

Belleza pura, total, más propia de que la tallara al diamante, en uno de sus sonetos de precisión, Lugones, que es poeta...²¹

Le début de *El ángel de la sombra* commence par des propos de table sur un artiste (« D. F. ») qui vient de se suicider et qui tenait dans sa main gauche deux tulipes rouges. Alors qu'un des convives affirme que ces fleurs n'ont qu'un intérêt limité, la maîtresse de maison intervient :

Vulgar D.F., un artista de tanto espíritu! [...]
 Y dirigiéndose a mí con encantadora vivacidad:
 — Defienda usted, Lugones, que como poeta lo hará mejor, el honor de su gremio ante este monumento de prosa.²²

Cette présence onomastique de *Lugones* dans ses fictions, qui brouille les frontières entre narrateur et auteur, rapproche ces textes des essais, dans lesquels l'auteur *est* le narrateur : en effet, *Lugones* est toujours présenté, dans ces allusions, comme poète, savant, ou érudit — comme une figure référentielle (révérentielle) d'autorité. Le nom propre de l'auteur réel, ainsi inséré dans un texte de fiction, désigne dès lors une réalité extratextuelle qui contribue à forger une image normative d'auteur. Cet emprunt de la fiction à la structure d'énonciation de l'essai contribue à donner, par le nom propre, l'illusion d'une fiction

²⁰ *Cuentos fatales*, Buenos Aires, B.A.B.E.L., 1924, p. 72. Je souligne.

²¹ *Ibid.*, p. 113. Je souligne.

²² *El ángel de la sombra*, Buenos Aires, Gleizer, 1926, p. 8.

crédible, ou du moins vraisemblable. Même si — faut-il insister sur ce point ? — le lecteur n'est bien sûr pas dupe.

La fiction, illustration de l'essai

Dans sa structure même, *Las fuerzas extrañas* est constitué d'un « Ensayo de una cosmogonía en diez lecciones », un substrat théorique qui éclaire les douze fictions qui précèdent : l'essai final reprend et synthétise dans une théorie générale les différentes hypothèses scientifiques qui servent de base aux fictions antérieures. Le procédé narratif à l'œuvre dans les fictions de *Las fuerzas extrañas* consiste à illustrer un ou plusieurs postulats scientifiques de l'essai, la fiction étant ici une sorte de corollaire narratif de l'« Ensayo ». Dans chaque récit, un scientifique fait des expériences sur une force étrange dont il pressent la nature et la portée mais dont il ignore les conséquences pratiques ; le passage à l'expérimentation, à la réalisation concrète du postulat scientifique a pour conséquence la mort ou la folie du savant ou de sa créature. Un énoncé doctrinaire, pris en charge par le scientifique qui met en application de façon détournée les idées exprimées dans l'« Ensayo », encadre la fiction. Ces récits fondent leur développement sur l'explication minutieuse et détaillée d'un phénomène fantastique, en soumettant le texte aux mêmes règles qui régissent l'essai : arguments d'autorité (Michelet, Fries, Gould, Darwin, Bacon dans « Viola Acherontia », par exemple), axiomes, examen des différentes hypothèses, précision technique, illustration par l'exemple, néologismes d'apparence scientifique (notamment dans les titres : c'est le cas de « La fuerza Omega », « La metamúsica », « Viola Acherontia » et « El Psychon »). La fiction est directement introduite par l'essai et se présente comme une illustration de celui-ci²³.

Par exemple, le narrateur d'« Yzur » est persuadé que les singes, qui selon lui descendent des hommes, se seraient arrêtés à un stade de leur évolution et conservent leur faculté de parler à l'état latent. Son expérience vise à vérifier ces théories, en tentant de réapprendre à parler à son singe, nommé Yzur. Le récit est introduit par un discours scientifique qui est le fondement de l'expérience :

²³ Ainsi, dans « El Psychon » : « Una ojeada preliminar sobre las mencionadas experiencias, servirá de introducción explicativa, necesaria para la mejor comprensión de lo que sigue. » (*Las fuerzas extrañas*, p. 184).

[Leí] no sé dónde, que los naturales de Java atribuían la falta de lenguaje articulado en los monos a la abstención, no a la incapacidad. “No hablan, decían, para que no los hagan trabajar. [...] Los monos fueron hombres que por una u otra razón dejaron de hablar. El hecho produjo la atrofia de sus órganos de fonación y de los centros cerebrales del lenguaje; debilitó casi hasta suprimirla la relación entre unos y otros, fijando el idioma de la especie en el grito inarticulado, y el humano primitivo descendió a ser animal.

Claro está que si llegara a demostrarse esto, quedarían explicadas desde luego todas las anomalías que hacen del mono un ser tan singular; pero ello no tendría sino una demostración posible: volver el mono al lenguaje.²⁴

Cette théorie régressive, à l'encontre de celles de Darwin, est développée dans la dixième leçon de l'« Ensayo de una cosmogonía en 10 lecciones », qui a pour sujet « El hombre ». Il y est affirmé que l'homme est le premier représentant de la vie animale sur terre, et que les autres animaux, dont le singe, sont ses descendants :

Cuando el planeta entró al estado líquido, aparecieron en su seno los cristales blandos, los rudimentos de existencias filamentosas que constituirían la vegetación, y las primeras células animales; el ser planetario se había dividido en existencias. De éstas, las destinadas a formar el reino animal, eran inteligencias, es decir hombres, según correspondía, dado que el hombre era la fuerza superior en la animalidad, y debía por lo tanto, aparecer primero. Todas las formas animales son derivados de aquellas células, ideaciones suyas, y la escala darwiniana se encuentra así totalmente invertida. [...] El hombre es, pues, el progenitor del reino animal, explicando esto por qué repite las características de la serie zoológica durante su vida intrauterina: argumento el más poderoso del darwinismo para demostrar que es la síntesis inversa de toda esa serie.

Pero Darwin, urgido por imperativos teológicos, habló del hombre como « el coronamiento de la escala animal ». La lógica anuló bien pronto esa capitulación de la Biblia; pues si el hombre no era más que un peldaño, no había razón para que fuese el superior y el último, sino uno de tantos. Así, pues, el mono antecesor se ha convertido en un primo, lo que ya es algo.²⁵

Toute l'entreprise d'« Yzur » consiste donc à mettre en pratique — en fiction — ces théories en tentant de « rendre le singe au langage », de lui faire retrouver son langage originel.

Ces procédés cherchent à rendre le récit vraisemblable et le font tendre vers l'essai à un point tel que le lecteur peut parfois perdre conscience qu'il lit une œuvre de fiction. Avant d'examiner les différences entre récit factuel et récit fictionnel, Genette note que « ce qui compte ici, c'est le statut officiel du texte et son horizon de lecture »²⁶ : la structure essayiste

²⁴ *Ibid.*, p. 153-154.

²⁵ *Ibid.*, p. 266-267.

²⁶ *Op. cit.*, p. 67.

et le langage scientifique de certains textes de *Las fuerzas extrañas* interrogent le lecteur sur leur statut réel : fictions gagnées par une tentation essayiste ou essais narrativisés ?

Les fictions de *Las fuerzas extrañas* sont, à l'instar d'« Yzur », une illustration de l'« Ensayo » et le développement narratif d'une idée. Néanmoins, si l'« Ensayo » fonde la fiction sur le plan d'une thématique scientifique ou pseudo-scientifique, c'est également lui qui explique la structure et le dénouement des contes ainsi que le titre du recueil. En effet, tous ceux qui ont cherché à dévoiler un mystère, à comprendre ou utiliser les forces étranges sont victimes de la fatalité, aussi bien les savants fous (« un sencillo sabio » dans « La fuerza Omega », le narrateur-héros d'« Yzur », Juan de « La metamúsica », le jardinier de « Viola Acherontia », le Dr Paulin de « El Psychon ») que les autres (Sosistrate dans « La estatua de sal », le narrateur de « La lluvia de fuego », le fils d'Antonia dans « El escuerzo »). Les fictions du recueil trouvent l'explication de leur dénouement dans la dernière leçon de l'« Ensayo » : « Los que han preferido obrar como fuerza ciega, son víctimas de la fatalidad » (p. 274). Ainsi, l'« Ensayo » est non seulement le substrat théorique des fictions, mais il en éclaire également la dynamique et le dénouement.

De plus, si les fictions de *Las fuerzas extrañas* s'inscrivent dans un cadre essayiste, l'« Ensayo » final est quant à lui présenté dans la fiction de son énonciation : il est inséré dans le cadre d'un récit assumé par un narrateur qui retranscrit des révélations qui lui ont été faites par un étrange personnage dans la Cordillère des Andes. Le narrateur se présente comme le récipiendaire et l'éditeur des révélations qui lui ont été faites et qu'il livre au lecteur : le statut officiel de ces textes n'est pas toujours évident.

Essayer la fiction

Si Lugones *essaie* la fiction, il ne le fait pas seulement au niveau d'une thématique scientifique ou de la structure externe de son recueil, mais aussi et surtout dans l'écriture même des textes. En effet, l'examen systématique des différents états éditoriaux des fictions, notamment de *Las fuerzas extrañas*, révèle une pratique qui consiste à réécrire les textes pour accroître la dette de la fiction envers l'essai. Certaines séquences d'essais apparaissent comme des hypotextes de fictions : dans la réalité de leur écriture, les fictions portent en elles-mêmes la mémoire de leur propre genèse essayiste.

Dans « La metamúsica », un mélomane, ami du narrateur, construit un appareil qui lui permet, à ses dépens, de reconstituer les couleurs de la musique : Juan, qui a voulu vérifier la relation musique-couleurs est puni et aveuglé par l'instrument qui lui a permis de vérifier cette relation. Ce conte illustre, sur le mode fictionnel, une idée déjà exprimée en 1896 par Lugones dans une note bibliographique sur *Nelly*, de Holmberg :

Quién ha descubierto la música de los colores sino la ciencia? Quién ha dicho que el espectro solar es una orquesta? Cuando Rubén Darío dice que la banda de Iris tiene siete rayos como la lira siete cuerdas, pronuncia una verdad; y más aún: pudo decir científica y artísticamente que la banda de Iris es una lira, una grande y sublime lira; la lira del Sol. El Sol, que es un inmenso cerebro, piensa en colores, y de la concordancia de esos pensamientos nace una armonía: la blanca y bienhechora luz.²⁷

« La metamúsica » a connu trois états différents : ce texte a été publié une première fois dans *La Tribuna* en 1898²⁸, une seconde fois en 1906 (première édition de *Las fuerzas extrañas*) et une troisième en 1926 (seconde édition). La comparaison entre les deux premiers états du texte est révélatrice : parmi les modifications les plus importantes, entre 1898 et 1906, Lugones a supprimé les passages qui concernaient le déroulement de l'action, notamment les visites du narrateur au mélomane et leurs conversations. En revanche, il a réécrit plusieurs développements de l'argumentation de Juan qui visent à démontrer que « la musique est l'expression mathématique de l'âme », et y a apporté de nombreuses précisions scientifiques. Il a surtout ajouté une citation :

Un sabio injustamente olvidado, Louis Lucas, dice lo que voy a leer, en su *Chimie Nouvelle*:

« Si se estudia con cuidado las propiedades del monocordio, se nota que en toda jerarquía sonora no existen, en realidad, más que tres puntos de primera importancia: la tónica, la quinta y la tercia, siendo la octava reproducción de ellas a diversa altura y permaneciendo en las tres resonancias la tónica como punto de apoyo; la quinta es su antagonista y la tercia un punto indiferente, pronto a seguir a aquel de los dos contrarios que adquiera superioridad.

Esto es también lo que hallamos en tres cuerpos simples, cuya importancia relativa no hay necesidad de recordar: el hidrógeno, el ázoe y el oxígeno. El primero por su negativismo absoluto en presencia de los otros metaloides, por sus propiedades esencialmente básicas, toma el sitio de la tónica o reposo relativo; el oxígeno, por sus propiedades antagónicas, ocupa el lugar de la quinta; y por fin, la indiferencia bien conocida del ázoe, le asigna el rol de la tercia. »

²⁷ « *Nelly*, por E. L. Holmberg », *El Tiempo*, 18/9/1896, (reproduit dans *Las Primeras Letras de Leopoldo Lugones*, Buenos Aires, Centurión, 1963, p. 42). La fin de ce paragraphe annonce celle de « La metamúsica », où le protagoniste est aveuglé par « la octava del sol ».

²⁸ « La Meta Música », *Tribuna*, 29/6/1898.

Ya ves que no estoy solo en mis conjeturas, y que ni siquiera voy tan lejos; mas lleguemos cuanto antes a la narración de la experiencia.²⁹

Ce savant avait été « injustement oublié » en 1898, à plus d'un titre, non pas tant dans la démonstration de Juan mais surtout en ce qui concerne le statut essayiste du conte — non seulement au niveau de l'énoncé, mais aussi de l'énonciation. Ce travail de l'œuvre est révélateur de la nature scientifique des fictions de *Las fuerzas extrañas*³⁰. La suppression des passages narratifs et cette citation d'autorité ajoutée en 1906 montrent que la valeur essayiste du texte est pour Lugones au moins aussi importante que sa valeur fictionnelle : la fiction lugonienne tend, ainsi, de manière presque naturelle vers l'essai. Il ne dit pas autre chose en rééditant en 1926 son recueil et en réécrivant ses fictions dans le sens de l'essai :

Advertencia: Algunas ocurrencias de este libro, editado veinte años ha, aunque varios de sus capítulos corresponden a una época más atrasada todavía, son corrientes ahora en el campo de la ciencia. Pido, pues, a la bondad del lector, la consideración de dicha circunstancia, desventajosa para el interés de las mencionadas narraciones.³¹

Au-delà du ton un rien espiègle de ce paratexte, même si l'auteur reconnaît que *Las fuerzas extrañas* sont des textes de fiction (« narraciones »), c'est avant tout leur nature scientifique qui fait pour Lugones leur intérêt.

La fiction, réécrite comme une virtualité d'essai ? Ce paradoxe est un des principaux mécanismes d'écriture des textes qui composent le recueil *Cuentos fatales* (1924), d'abord parus en 1923 dans *La Nación*. Le statut officiel de ces textes est certes celui de la fiction, et non de l'essai, aussi bien dans leur première publication en journal que par le titre mixte du recueil (comportant un élément rhématique et un élément thématique)³². Néanmoins, comme le souligne C. de Mora Valcárcel, l'histoire n'a qu'un rôle ancillaire, et elle est destinée à illustrer des doctrines occultistes : Lugones sacrifie l'économie propre du conte bref à des fins extra-littéraires, et utilise ses connaissances sur

²⁹ *Las fuerzas extrañas*, op. cit., p. 98-99. Je souligne.

³⁰ Cette référence est authentique, et non apocryphe (Louis Lucas, *La Chimie nouvelle, appuyée sur des découvertes importantes qui modifient profondément l'étude de l'électricité, du magnétisme, de la lumière, de l'analyse et des affinités chimiques, avec une histoire dogmatique des sciences physiques*, Paris, F. Savy éditeur, 1861-1863, 2 volumes ; BNF 8°-T5-178).

³¹ *Las fuerzas extrañas* (2nde édition, 1926), Madrid, Cátedra, 1996, p. 95.

³² « El vaso de alabastro (un relato de Leopoldo Lugones) », *La Nación*, 19/8/1923.

la théosophie et l'occultisme comme matière narrative³³. Les *Cuentos fatales* sont en effet ponctués de développements sur la secte des Assassins :

Nadie ignora la existencia misteriosa, si no es mejor dicho obscura hasta lo legendario, de aquella « Orden de los Asesinos », que durante los siglos XI a XIII aterrorizó el Oriente musulmán, imponiéndose a los propios cruzados, hasta engendrar entre ellos mismos la hermandad filial de los Templarios, no menos enigmática para la historia de la cristiandad.³⁴

Ces développements qui peuvent certes nuire à l'économie de la fiction sont caractéristiques de l'hybridation générique à l'œuvre dans les *Cuentos fatales*, à mi-chemin entre le conte et l'essai. Cette particularité des *Cuentos fatales* est d'autant plus compréhensible dans la mesure où Lugones a publié dans le même journal en 1925, deux articles sur la secte des assassins³⁵, qui constituent le matériau de la fiction. Une comparaison des *Cuentos fatales* et des deux essais fait apparaître plusieurs similitudes quant à leur écriture.

L'essai sur « La orden de los asesinos » utilise un même procédé que les *Cuentos fatales* et *El ángel de la sombra* ; en effet, dans le recueil, chaque fiction s'annonce dans l'*incipit* comme la suite de la précédente. C'est le cas dans « Los ojos de la reina », qui fait suite au « Vaso de Alabastro » ; *Lugones* écrit : « Mr. Neale, a quien debí, como se recordará, la curiosa narración del 'Vaso de alabastro'... » (p. 32). Dans « El puñal », qui suit « Los ojos de la reina », *Lugones* explique : « Fruto, pues, de una empeñosa labor, no exenta de peligros, según me lo advirtiera como al pasar el egipcio Mansur Bey, cuando me refirió la historia que titulé 'los ojos de la reina' » (p. 68). Enfin, *El ángel de la sombra* s'ouvre dans le prolongement de « El puñal » : « el lector habrá comprendido que [mi interlocutor] se refiere a la famosa secta maldita del Oriente, sobre la cual dije todo cuanto puedo publicar sin felonía, en la narración titulada *El Puñal* » (p. 12). Le même type de rappel figure au début de l'essai sur « La orden de los asesinos » et désigne explicitement l'essai comme la suite logique des fictions : « En el tercero de mis

³³ Carmen de Mora Valcárcel, « La literatura fantástica argentina en los años veinte: Leopoldo Lugones », *Los años veinte, Actas del Primer Congreso Internacional del Celcirp*, 23-25 Juin 1986, *Río de la Plata*, n° 4-5-6, Paris, Unesco, 1987, p. 207-214.

³⁴ « El puñal », *op. cit.*, p. 62.

³⁵ « La orden de los asesinos », *La Nación*, 27/9/1925 et « Los caballeros del puñal », *La Nación*, 29/11/1925.

« Cuentos Fatales », « El Puñal » (p. 67), dije que la Sociedad de los Asesinos era una orden caballeresca. Su fondo religioso, común a todas las del género, fue lo que indujo y sigue induciendo en el error de considerarla secta. »

Rien d'étonnant, après un tel *incipit*, à ce que « La orden de los asesinos » réécrite partiellement « El puñal ». Plusieurs séquences de la fiction se retrouvent presque mot pour mot dans l'essai. On lit par exemple dans « El puñal », au sujet des académies créées par l'Ordre :

La primera gran logia, llamada Casa de la Sabiduría, [era] una verdadera academia de ciencias, famosa en todo el Oriente.

Escuela libre para el aprendizaje de todas las ciencias profanas, su renta anual ascendía a doscientos cincuenta mil dinares de oro. A principios del siglo XI, señor, cuando en la Europa bárbara no había rey que poseyera esa suma!³⁶

Et dans « La orden de los asesinos » :

Apenas instalado el califato legítimo, las logias refundieron con el nombre de Sociedades de la Sapiencia, hasta constituir, bajo el sexto califa, Hakem, una verdadera academia de ciencias y artes, abierta a todos, sin distinción de sexo, culto ni raza, enteramente laica y rentada con verdadera esplendidez para costear su dotación y sus cátedras. Esto a principios del siglo XI, cuando la Europa cristiana padecía la más oscura barbarie. La renta de esa academia era superior a la de los reyes contemporáneos de Inglaterra y de Francia.

De même, à propos de l'utilisation du haschish par les membres de la secte, on lit dans « El puñal » :

— La iniciación prescribía el 'hashish' al entrar en el tercer grado, con el fin de poner al adepto en trance de recibir la comunicación de ciertos poderes ocultos.

No era otro el objeto del « kikeón » que tomaban los iniciados en los misterios de Euleusis; y los cristianos consagran con vino, que es también una bebida embriagadora. En el siglo II los acusaban de ebriedad mística, como a « nuestros » hermanos novecientos años después.³⁷

Et dans « La orden de los asesinos » :

Ahora bien, el haschich o cualquier droga narcótica administrábanla quizá los iniciadores al candidato, para facilitar el trance hipnótico en que se le confería la potestad mágica [...].

³⁶ *Op. cit.*, p. 77.

³⁷ *Ibid.*, p. 78.

No era otro el objeto del « kikeón » que absorbían los iniciados en los misterios eleusinos, y del vino báquico de las Dionisiacas helenas. De ahí lo tomó para su « misterio de la eucaristía » el cristianismo, a cuyos primeros fieles se achacaba, por igual motivo, el mismo vicio que a los fedavis. Pues nadie ignora que los cristianos tuvieron también iniciaciones secretas hasta el siglo IV, al menos.

Enfin, la conclusion de « La orden de los asesinos » (1925) sur l'ordre des Assassins apporte une des « clés » temporelles de *El ángel de la sombra* publié un an plus tard : Lugones note dans l'article que cet ordre refait son apparition à l'aube de la Première Guerre Mondiale (« Poco antes de estallar la Gran Guerra hemos visto repetirse el fenómeno ») ; c'est justement à cette période que *Lugones*, dans le roman de 1926, reçoit le mandat secret d'un des derniers représentants de l'Ordre : « Mediante la copiosa información en que los diarios rivalizaban, asistíamos, por decirlo así, a los preliminares del armisticio que iba a terminar la Gran Guerra. »³⁸

Les fictions lugoniennes ont une dette envers les essais, non seulement en ce qui concerne les relations entre auteur et narrateur mais aussi pour ce qui est de leur thématique et de leur écriture : *Las fuerzas extrañas* et *Cuentos fatales* sont, à bien des égards, des essais narrativisés, voire des hypotextes ou des hypertextes d'essais. Aussi, la seule manière d'éviter que cette éternelle circulation entre la fiction et l'essai n'aboutisse à une aporie serait peut-être de les considérer tous les deux comme relevant d'une *stratégie auctoriale d'auto-consécration*.

Sur le plan de l'énonciation (des rapports entre auteur et narrateur), comme sur celui des structures thématiques ou de l'écriture même des textes, la pratique lugonienne de la fiction vise à brouiller les frontières génériques pour mieux apparaître comme la Norme littéraire : le projet lugonien, en matière de poétique des genres, serait donc d'investir la fiction d'une dimension essayiste pour mieux se sacrer comme Auteur par excellence. En *essayant* la fiction, Lugones revendique implicitement le caractère essayiste de son œuvre fictionnelle³⁹. D'où ce paradoxe : alors que la fiction narrative s'attribue souvent le

³⁸ *Op. cit.*, p. 207.

³⁹ L'écriture essayiste des fictions est essentiellement caractéristique des *recueils* de Lugones (*Las fuerzas extrañas* et *Cuentos fatales*), et non des textes qui n'ont connu qu'une seule publication dans la presse. Ce qui prouve que pour Lugones, la fabrication d'une *œuvre* de fiction (le recueil) est indissociable de sa dimension essayiste.

monopole de la littérature⁴⁰, pour Lugones la littérature serait à chercher non pas du côté de la fiction, mais de l'essai qui parfois la sature. Le primat de l'essai dans le corpus lugonien n'est donc pas seulement affaire de proportion ou de taxinomie : il est ce qui rend la fiction possible.

Julien ROGER
Université Grenoble III-Stendhal
ILCEA-CERHIUS

⁴⁰ Cf. Gérard Genette, *Fiction et diction*, p. 19.