

Formes, fonctions et signification(s) de l'indécrit dans les formes brèves : le cas d'Eduardo Berti

SOPHIE MARTY

UNIVERSITÉ D'ORLÉANS/REMELICE

sophie.marty@univ-orleans.fr

Les images se déforment, elles pâlisent.

Les mots, on les emporte avec soi.

Simone de Beauvoir, « *L'âge de discrétion* », *La femme rompue*, p. 80.

1. L'objectif est ici d'analyser les formes, mais aussi et surtout les fonctions de l'indécrit dans les formes brèves telles que les pratique l'auteur argentin Eduardo Berti, établi en France depuis 1998 et membre de l'OuLiPo depuis 2014. Si ce choix générique semble arbitraire, car rejetant toute sa production romanesque hors du cadre de cette étude, il n'en offre pas moins l'avantage de placer la focale sur une série de formats et de sous-genres dont la brièveté pointe, naturellement si l'on veut, dans le sens d'une économie, voire d'un refus du descriptif.
2. Le choix de ces formes s'ancre tout d'abord dans la genèse d'un lecteur pour qui la littérature se réduit *d'abord* à la fréquentation des formes brèves, ou comme le déclarait Berti dans un entretien à la Bibliothèque Publique d'Information en 2006 après avoir invoqué deux tantes professeurs de littérature dans la bibliothèque desquelles il avait coutume de s'approvisionner : « j'ai lu Borges assez jeune ; et comme je lisais aussi Cortazar, je pensais que la littérature, c'était cela, que partout dans le monde on publiait des nouvelles, presque pas de romans [...]. J'ai tout cela dans mon ADN littéraire » (2006 ; 14). Parmi les plus fameuses théories de ces *formas breves*, on retiendra notamment celle de Piglia dans l'ouvrage homonyme, qui s'achevait par ce constat : tout nouvelliste, derrière le contenu explicite de son texte, s'attache à chiffrer une *deuxième* histoire, tenue secrète, et dont la présence serait la marque même du genre (2000 ; 76) ; ce principe constituera en effet un fil rouge pour la lecture et l'interprétation des fictions et micro-fictions de Berti, et nous verrons quel rôle joue juste-

ment l'indécrit dans le chiffrement de la trame occulte, celle qui n'affleure que dans les trouées du texte et qui suppose du lecteur certaine *compétence narrative* (Genette ; 172).

3. Avant de caractériser plus en détail la production de l'écrivain, rappelons le sens originel du terme *indécrit* tel qu'on le trouve dans le *Littré* : le terme a trait au domaine de la botanique et désigne une espèce ayant échappé à la description. En ce sens le tout premier recueil de Berti s'avère éloquent : il s'achève par une longue nouvelle, celle-là même qui, outre sa localisation liminaire stratégique, donne son titre au recueil, « Los pájaros ». Le narrateur y convoque l'imaginaire d'un visiteur capturé par des exploitants agricoles œuvrant aux confins méridionaux du pays ; la région, hostile, se caractérise par la présence d'oiseaux immenses aux résonances cinématographiques. Pour éviter qu'ils ne détruisent méthodiquement les cultures, les fermiers ont dû engendrer des épouvantails humains sur le corps desquels c'est une tête d'oiseau qui a été greffée. Mary Shelley se substitue ici à Hitchcock pour que la fiction voie progressivement surgir l'image d'épouvante, la chimère que le récit d'abord ne fait qu'esquisser avant de se heurter à la nécessité d'une description : « Debí ahogar una exclamación cuando en el espacio entre las moles descubrí, erguidos, cuatro hombres con cabeza de pájaro, cuatro perfectos espantapájaros formados, ya lo he dicho, como fabulosos soldados de plomo » (1994 ; 95). Le commentaire que Berti offre, des années plus tard, à l'ouvrage de Jérôme Orsoni, *Des monstres littéraires*, résonne dès lors comme une auto-exégèse chiffrée : l'écriture y « porte sur des cas singuliers, presque cliniques » (2015 ; 11), à l'instar des nouvelles de l'Argentin lui-même.

4. En travaillant par la suite sur d'autres facettes de l'indécrit, à rebours de ces premiers montages surnaturels, à quoi Berti renonce-t-il donc ? L'on se tiendra ici à une conceptualisation du descriptif comme « effet du texte » témoignant d'une approche « plus ou moins implicite, plus ou moins "sauvage" de la langue » et mettant en œuvre une « utopie linguistique », à savoir celle de la langue comme « nomenclature » (Hamon, 1981 ; 6). Le recours au descriptif relèverait d'un énoncé didascalique tout autant que didactique, puisque d'une part il transmet les signes nécessaires à la compréhension du lecteur, et de l'autre, déploie une « information encyclopédique sur le monde » (7). En le bannissant de ses nouvelles et autres micro-fictions, l'auteur de *La vida imposible* rejetterait la possibilité d'un savoir consensuel et partagé sur le réel ; en second lieu, des liens se tissent entre

indécrit et innommable, comme en témoigne le recours anaphorique à l'indéfini dans un extrait du texte bilingue *Les petits miroirs/Los pequeños espejos* : « Amanece en tu espejo. Algo vaporoso se disipa, algo se desgarras como una tela : algo que encubría los objetos cual película traslúcida, algo que no formaba parte de las cosas [...], algo de lo que solo la luz es capaz » (2007a ; 91 – nous soulignons). Ici, le refus de nommer s'associe à la volonté de décrire pour rendre à la sensorialité l'épaisseur d'un innommable ; y contribue aussi le jeu aphoristique consistant à superposer les règnes et les ordres du réel, à l'instar de la *ramonería* n° 207 du même ouvrage : « La lluvia vuelve dactilógrafo al tejado » (137). Dans ce cas, c'est l'association incongrue et la recherche de l'image spirituelle qui se substituent au descriptif pour traduire une quête poétique.

5. Dans un tout autre registre, le narrateur de la deuxième nouvelle de *Círculo de lectores*, symptomatiquement intitulée « El narrador », tourne en dérision le recours à la description lorsque, dans une incise placée entre parenthèses, il semble adhérer à la représentation commune de ce procédé qui, avant tout, donne lieu à des passages qu'il convient de sauter : « (por suerte, había pasajes de descripciones muy largas en que aprovechábamos para charlar) » (2020 ; 8). Dès lors, opter pour l'indécrit implique de solliciter l'attention du lecteur en lui déniaient la possibilité d'une trêve, la description faisant jusque-là office de pause, voire d'invitation à la distraction.
6. Plus de trente ans après son premier recueil de nouvelles, s'attacher à décrire la production de Berti sous l'angle des formes brèves requiert tout d'abord la mention de leur multiplicité et, dans leur essence, de leur dimension ludique. Un cas paradigmatique réside sans doute dans les *Poèmes de baby-foot* dont l'auteur explicite le mode de lecture à la toute fin : « Un poème de babyfoot se regarde comme on regarde un match de babyfoot. Un poème de babyfoot se compose de deux équipes : les bleus et les rouges... de deux poèmes fondus, confondus, dans une partie ». De là une rigoureuse analogie entre joueurs et syntagmes : « Un poème de babyfoot se compose de vingt-deux mots, comme deux équipes de babyfoot, ou bien deux fois onze mots, et les mots sont disposés à l'image des équipes de babyfoot » (2017c ; n.p.). De cette disposition qui croise à chaque ligne les deux équipes découle une triple lecture : le poème de babyfoot en effet « peut se lire en commençant par les bleus, en commençant par les rouges ou d'une autre manière moins logique, plus proche de la fiction et de la dynamique d'un match de babyfoot » (2017c ; n.p.). En plus de jouer sur une expéri-

mentation formelle associant l'érudition à la trivialité (en témoignent les clins d'oeil à Gómez de la Serna), Berti tend de plus en plus à pratiquer des formes collectives de création panartistique, fidèle à l'esprit de l'OuLiPo ; ceci a mené Berti à se livrer à l'exercice paradoxal de l'autoportrait, texte paru dans *Qui ne dit mot perd sa place*, où l'auteur-narrateur déclare ainsi : « Je suis l'homme le plus équilibré du monde, le plus calme, le plus concentré, et mon travail consiste à fabriquer du déséquilibre. Tous les grands oulipiens fabriquent du déséquilibre » (2015 ; n.p.). L'exercice de l'auto-description se heurte ici à l'hyperbole systématique, la plaçant résolument du côté de l'improbable et d'une forme d'irréalité/déréalisation.

7. À la pratique de l'expérimentation et de l'écriture collective, il faut ajouter celle, récurrente, de l'intra-textualité selon diverses modalités, sans qu'il ne soit guère possible de déterminer si elle obéit à une forme d'opportunisme éditorial ou plutôt au tissage d'un réseau de reprises et de variations qui donne à l'œuvre bertienne sa cohérence tout en satisfaisant le plaisir de la reconnaissance chez son lecteur le plus aguerri. Les résonances intra-textuelles ressortissent tout d'abord à deux ordres distincts : elles peuvent être fictives, comme lorsque les *Soixante-six notes préparatoires pour une conférence sur le thème de l'identité* sont présentées comme « un chapitre "fantôme" du roman d'Eduardi Berti *Un père étranger* » et auraient été « rédigées par le narrateur du roman, en vue d'une conférence qu'il est censé donner en Roumanie » (2021b ; n.p.) ; réelles, on peut les trouver dans non pas deux mais trois ouvrages distincts, à l'instar des *gre-guerías* de *L'ivresse sans fin des portes battantes*, déjà présentes dans *Les petits miroirs* et en appendice au recueil de micro-fictions *La vida imposible*. La reprise intra-textuelle peut n'induire qu'un changement mineur, comme celui du titre (dans l'anthologie collective *Doce relatos(.) maestros*, la nouvelle « Es la historia de un lector » s'avère être la même que « Basta mirar con atención », cette fois parue dans *Círculo de lectores*) ; elle peut en revanche – et cela est autrement plus intéressant – relever d'un phénomène de transgénéricité qui renouvelle sa signification autant que notre interprétation. De la sorte, l'effet-anthologie qui s'exerçait sur « Mañana se anuncia mejor », étiquetée « nuevina » (2020 ; 143) et placée à la toute fin de l'ouvrage précité, devient inopérant lorsque le même texte est publié isolément, en français, sous une tout autre dénomination générique (« un roman éclaté en forme de journaux » réunissant dix éditions différentes d'un seul et unique quotidien et où les nouvelles, tant dans leur sens journalistique que

littéraire, « se déploient et se tissent » [2021a ; 13]). Le même phénomène d'expansion transgénérique est à l'œuvre dans la transmutation/réécriture de la micro-fiction « El proyecto de una vida » (2002 ; 176-177) en une nouvelle elle-même constituée de fausses entrées d'une encyclopédie du cinéma, « Retrospectiva de Santiago Lofeudo » (2020 ; 43-66), puis enfin en un livre autonome paru en français, publié sous l'étiquette quelque peu byzantine de « *novela*, au sens anglo-saxon » (2007b).

8. Un dernier trait définitoire informe la production bertienne — on le devine des observations qui précèdent : son bilinguisme de plus en plus virtuose (au point, désormais, de publier d'abord en français, comme pour son roman *Un présence idéale*). Si l'on passe des traductions du fidèle Jean-Marie Saint-Lu à une création *originale* en français, la question se pose d'une répartition fonctionnelle entre les usages littéraires de chacune des deux langues : le français serait-il réservé à un type spécifiquement *oulipien* de jeu, tandis que l'espagnol servirait d'autres reprises, comme celle des *gueguerías* de Gómez de la Serna ? À cet égard, il nous faut revenir à l'éclairant « En dansant, en marchant » paru dans un recueil qui d'emblée rapprochait ses auteurs sur la base du « cosmopolitisme » et du « multilinguisme », selon son préfacier Patrick Deville (2004 ; 9). Le texte s'ouvrait par l'évocation d'un espagnol babélique, celui de l'enfance *porteña* de Berti parmi des camarades venant des quatre coins du monde, et dont les « *abuelos importados* » pratiquaient un espagnol toujours mâtiné de lointains idiomes et d'accents étrangers (2004 ; 23-24). Il s'achevait par une réflexion programmatique sur le recours au français, brochant sur un motif de Valéry : « Antes de dejar la Argentina yo hablaba francés como quien baila o como quien pasea a caballo [...]. A partir de que vivo en Francia, debí aprender a caminar en francés, es decir, a tomar riendas y a galopar » ; la nécessité aurait ainsi pris la place du plaisir raffiné : « Ahora dependo de una lengua adquirida ya no para pasear, sino para llegar a ciertos puntos precisos » (2004 ; 28). L'écriture bilingue de Berti se révèle donc comme un aspect incontournable de son travail le plus récent, où la création en français implique, semble-t-il, un surcroît ludique d'inventivité, à l'instar des proverbes inventés de *Qui ne dit mot perd sa place*, sur lesquels nous reviendrons.

1. Le *microcuento*, genre de prédilection pour l'indécrit ?

9. Si l'originalité de Berti réside aujourd'hui dans le tissage qu'il opère entre jeu, bilinguisme, création collective et/ou panartistique, remontons à présent à son premier recueil de micro-fictions, *La vida imposible*. Notre hypothèse est que la brièveté des textes y engendre un recours systématique à diverses formes d'indécrit dont nous interrogerons la fonction et la signification.
10. On laissera de côté le versant auto-réflexif de la production du micro-nouvelliste, qui théorise en même temps qu'il crée, notamment lorsqu'il coordonne l'anthologie *Los cuentos más breves del mundo. De Esopo a Kafka*. En sous-titrant l'ouvrage « Los precursores del microrrelato », l'auteur opte pour une version téléologique, un tantinet provocatrice, de l'histoire littéraire, explicitée dans le texte liminaire « Historia de la brevedad ». Berti y livre une série de paradoxes visant à démontrer que si le *microcuento* est d'une réjouissante nouveauté, il n'en aurait pas moins été pratiqué par une série de fabulateurs antédiluviens qui n'avaient pas conscience de la portée générique de leur geste lorsqu'ils écrivaient des « textos que son o parecen ser "microcuentos", pese a haber sido escritos antes de que existiese la mera noción de "microcuento" (2008 ; 8). Dans un écho évident au texte de Borges sur la manière dont chaque créateur engendre ses précurseurs, prophétisant lui-même le *plagiat par anticipation* forgé par Pierre Bayard, Berti défend une entreprise de décloisonnement mettant à mal l'histoire littéraire –entre les aires géographiques, les époques et les langues– à l'instar du décloisonnement qu'engendre le *microcuento* lui-même, défiant les distinctions génériques et celles qui séparent la prose de la poésie. Ultime paradoxe : lors même qu'il prétend fonder un canon de la micro-fiction, le préfacier revendique la plus grande plasticité terminologique et l'indétermination taxonomique, puisqu'il superpose à loisir les appellations eu égard à ce « género (o subgénero) que muchos denominan "microrrelato", y otros "minificción" o "cuento hiperbreve" » (2008 ; 7).
11. Si la terminologie est souple, la définition du sous-genre ne l'est pas : la limite des 400 mots posée par Berti pour caractériser un micro-récit n'admet guère d'exception, et il semble évident qu'une telle restriction ne tolère, *par principe*, aucun recours au descriptif et, de ce fait, systématise le recours à l'indécrit, par le truchement de procédés tels que la prétérition, la

paralipse ou encore l'ellipse ; nous verrons comment il se manifeste dans les trois premières micro-fictions du recueil, et dans quelle visée.

12. Le premier *microcuento* s'intitule « Doble vida » et joue sur le sémantisme littéral de l'expression « mener une double vie », renvoyant à l'adultère. Après avoir appris que son père avait une maîtresse, le narrateur prend la décision de se rendre chez celle-ci pour y découvrir un intérieur en tout point semblable à celui dans lequel il a grandi ; par la suite il prend un malin plaisir à désordonner toute sa demeure et, surtout, comprend l'ire de son père un jour qu'enfant, il rompit un vase chinois : par ce geste il obligeait son géniteur à faire de même dans le foyer adultère, pour préserver la duplication –ou la symétrie, terme sur lequel s'achève le micro-récit. La trame apparaît comme un écho intra-opéral de l'un des objets fantastiques qu'inventait Berti dans son *Inventario de inventos (inventados)*, le « reduplicador de objetos » par l'intervention duquel « un hogar completo puede convertirse en dos hogares » (2017a ; 135). Le texte inaugural de *La vida imposible* renverse cependant l'imaginaire fantasque, proche de la SF, des inventions incongrues, pour placer le duplicateur d'objets au centre d'une confession filiale et intimiste, aux accents apparemment réalistes. L'indécrit y passe par le recours à un énoncé vidé de sa portée référentielle, puisque l'intérieur du foyer adultère n'est dépeint que sous l'angle de la parfaite ressemblance ; celui-ci retient notre attention en ce qu'il reprend les « notations insignifiantes » de la demeure flaubertienne dont Roland Barthes pointait dans *L'effet de réel* le rôle d'« indice de standing bourgeois » (1968 ; 84) : mettons en regard le baromètre, les boîtes et les cartons de la maison Aubain et, chez Berti, « los mismos muebles, los mismos sillones con el mismo tapizado distribuidos exactamente igual, y hasta los mismo cuadros, los mismos platos de porcelana y las mismas esculturas de yeso » (2002 ; 9). L'énumération des bibelots subit un évidement de sa portée indicielle et l'objet voit ses contours se dissiper au profit d'une seule caractéristique : la répétition, la duplication parachevée et, de ce fait, invraisemblable. Se joue bien là la « désintégration du signe » dans laquelle Barthes voyait l'apanage de la modernité, par laquelle « il s'agi[ssai]t [...] de vider le signe et de reculer infiniment son objet jusqu'à mettre en cause, d'une façon radicale, l'esthétique séculaire de la "représentation" » (1968 ; 89). Ainsi la micro-fiction « Doble vida » pose-t-elle un premier degré d'indécrit, qui croise l'invraisemblance inhérente à l'expression lexicalisée (révélée par la mise en scène de sa littéralité) avec la description vidée de sa référentialité

(les intérieurs sont identiques, certes, mais le lecteur échoue à se les représenter) et enfin, le *topos* romanesque du tabou et du secret de famille, redoublé par une omission volontaire (l'on ignore tout à fait *comment* le protagoniste en a eu connaissance).

13. Pourtant, rappelons avec Piglia que les formes brèves obéissent au principe dit « de l'iceberg », à savoir le précepte selon lequel « lo más importante nunca se cuenta. La historia secreta se construye con lo no dicho, con el sobrentendido y la alusión. [...] El cuento se construye para hacer aparecer artificialmente algo que estaba oculto » (2000 ; 78). La trame secrète de « Doble vida » constitue alors une forme d'indécrit *au carré* et renvoie à ce qu'il est véritablement impossible de dépeindre : la mort du père. L'anecdote du vase chinois et la visite à la maîtresse acquièrent dès lors une fonction de remplissage, de comblement ou de diversion face à la perte, au deuil. En somme, l'indécrit signe ici l'affectivité retenue, l'émotion passée sous silence ; il est au centre de la paralipse, cette « lacune » assourdissante selon Genette, i.e. « l'omission d'un des éléments constitutifs de la situation, dans une période en principe couverte par le récit » (1972 ; 80).
14. La deuxième micro-fiction, intitulée « Caso del reloj », renoue avec l'érudition ludique borgésienne et le format de l'entrée encyclopédique. Dans un village du Guatemala se trouve un sablier d'un genre unique, dont le sable s'écoule à des vitesses variables et qui, pourtant, si on le retourne vingt-quatre fois, marque bien le passage d'un jour entier. L'objet échappe à l'intellection rationnelle et met au défi l'observateur en manifestant concrètement la relativité du temps. La bizarrerie du sablier qu'invente Berti rappelle celle des hommes-oiseaux dans son précédent recueil, à ceci près qu'ils étaient le fruit d'un délire humain là où le *reloj* guatémaltèque pointe vers une nature récalcitrante ; le narrateur s'inscrit dans la tradition du récit d'exploration où se dessine l'étrangeté du Nouveau Monde, d'une terre où le sable ne s'écoule pas à la même vitesse qu'en Occident. L'anecdote vise bien à mettre sous les yeux du lecteur une « curiosité » relevant du jamais-vu, c'est-à-dire une forme d'indécrit dont la fonction est de matérialiser l'incongruité de la nature et l'inventivité du nouvelliste.
15. La bizarrerie de la nature semble aussi au centre du micro-récit suivant, « La última mujer », non plus sous l'angle d'une encyclopédie de l'improbable, mais sous celui de l'érotisme voilé. Le personnage s'y trouve face

à une femme qui jamais ne se dévêtit en sa présence, jusqu'au jour où il découvre qu'elle n'a pas de nombril – motif qu'ont fantasmé des auteurs aussi différents que Nona Fernández dans *Chilean Electric* et Milan Kundera dans *La Fête de l'insignifiance*. La femme de Berti évoque la hantise que sa naissance engendra : si elle était dotée du même attribut qu'Eve, elle aurait bien pu être, en miroir, la dernière femme. Une telle possibilité fut néanmoins rapidement démentie par les faits, et l'anecdote incongrue cède la place à l'émoi érotique (« Él escuchó en silencio su relato y se rió [...]. Luego recorrió con la lengua el vientre liso. Y la amó como si en efecto fuera la última mujer en la Tierra » [2002 ; 14]). De nouveau, la trame repose sur la resémantisation littérale d'une expression figée, « s'aimer comme si c'était la dernière fois/la fin du monde » ; surtout, elle fait jouer un refus du descriptif qui, cette fois, provient d'un type spécifique de réticence : la pudeur. Le terme fait l'objet d'une répétition ternaire en ouverture du récit : « Ella sentía tanto *pudor* que evitaba desvestirse en su presencia. Un *pudor* desmedido, observó él. Un *pudor* que ocultaba, se diría, algún misterio » (2002 ; 13, nous soulignons). La commotion de la nudité révélée s'avère ensuite ambiguë du fait d'un adjectif polysémique, le lecteur ignorant si l'*asombro* renvoie à l'effroi ou à l'émerveillement : « Por fin le dio la espalda, se quitó la blusa y volteó [...]. “¿Ves ?”, le dijo, y le mostró en consecuencia su asombroso cuerpo sin ombligo » (13 ; 2002). La fin de l'anecdote renvoie pourtant l'absence de nombril au rang de détail insignifiant, et l'histoire occulte du *microcuento* réside bien dans l'évocation d'un érotisme dissimulé par la pudeur de la femme. Comme par contamination, la réticence du personnage atteint ici la narration elle-même, qui s'achève sur l'image topique (s'aimer comme le dernier couple au monde), une expression commode qui permet d'escamoter l'explicitation charnelle. L'indécrit sert ici une *mise en sourdine* du plaisir et de la jouissance sexuelle.

16. En somme, l'analyse des trois premiers *microrrelatos* publiés par Berti nous permet de confirmer l'hypothèse selon laquelle la brièveté inhérente au genre appelle à un rejet systématique du descriptif. Le recours à l'indécrit sert en revanche des visées bien différentes les unes des autres, puisqu'il matérialise l'incongruité de la nature (et l'on revient à son acception originelle), ou sert au contraire la trame « occulte » des récits pour suggérer l'impossibilité du deuil, l'émotion contenue ou, au contraire, pour rejouer la pudeur associée à la commotion du désir.

2. De l'ekphrasis textuelle à l'ekphrasis opérable : l'indécrit méta-esthétique

17. Il est cependant une autre forme de l'indécrit que Berti aime à détourner : l'ekphrasis, description d'un paysage ou d'un objet fictionnels ; Barthes y voyait un morceau de bravoure hérité de la tradition antique (le bouclier d'Achille de l'*Odyssée*, repris par Virgile au chant XVIII de l'*Enéide*) et dont la spécificité était de pouvoir être isolée du reste du texte (1968 ; 86). Réactualisée par l'Argentin, cette figure remplit un tout autre rôle.
18. La quatrième micro-fiction de *La vida imposible*, « La edad de oro », met ainsi en scène un « ignoto pintor suizo » qui accède à la gloire une fois qu'une de ses toiles est exposée à l'envers. L'auteur instaure d'emblée une distance ironique qui tourne en dérision le sérieux des discours spécialisés : un critique d'art y « habla [...] de “un tardío descubrimiento del autor” » mais aussi « reclam[a] una muestra exclusiva de su obra y hasta se atr[eve] a un juego de palabras, bastante pueril por cierto, entre el título del cuadro y los años transcurridos a partir de su creación » (2002 ; 15). Le plaisir que prend l'écrivain à railler le galimatias des spécialistes apparaît comme une constante de la posture bertienne, et l'on se souvient de quelle manière il égratignait la terminologie narratologique dans *Les voyages dispersent* : un certain Gorliuk, préfacier de son état, y « balance des idées assez téméraires sur le roman de Calvino d'une façon trop complexe et alambiquée (que veut dire “la métalepse intertextuelle du récit-cadre lui-même”?) » (2017b ; n.p.). Par-delà le goût de la parodie méta-critique, « La edad de oro » délivre surtout un enseignement caustique sur la paternité des œuvres (« era y no era suyo el cuadro festejado », puisque montré à l'envers) et, plus encore, sur la reproductibilité artistique. En effet, du peintre il est dit que « sus óleos, de tan desconocidos, en casi nada se diferenciaban de cualquier obra inédita » (2002 ; 16). Mettre l'œuvre cul-par-dessus-tête suscite le dévoilement d'un secret bien gardé : l'art est une vaste blague, affaire de jargons et de malentendus, appuyée par le fantasme de reconnaissance qui anime ses infortunés représentants.
19. L'indécrit dans « La edad de oro » rejoint celui de « Doble vida » au sens où la toile acclamée n'est dépeinte que par sa ressemblance avec d'autres, sans qu'aucun détail ne soit apporté ; on passe néanmoins des objets du quotidien à des réalisations autrement plus prestigieuses, des

toiles que la critique encense. Le recueil de Berti instaure donc une gradation dans l'indécrit et ses diverses formes, qu'il nous faut bien concevoir comme une provocation, un déplacement conscient des attentes du lecteur. Celui-ci se heurte ainsi à un univers où les objets ne se caractérisent que par le fait d'être *identiques* entre eux, mettant en échec la possibilité d'une représentation.

20. Plus encore, l'ekphrasis constitue l'un des fils rouges pour notre lecture de Berti, et les *inventions inventées* de son *Inventario* le disent sans fard : l'un des artefacts du catalogue, se nomme la « Ficcioteca », où l'on apprend que les auteurs ont une passion, « la de inventar libros que no fueron escritos jamás, que tal vez no se escriban jamás, pero que ellos glosan, elogian o incluso descalifican como si realmente existiesen » (2017a ; 144). Le plaisir du commentaire se redouble dans un ajout paratextuel qui met en abyme lesdites inventions : « De los cien textos que conforman este inventario, vintinueve se toman el ligero atrevimiento de citar escritores, libros u obras de arte que no existen » (2017a ; 197). Si Berti revendique donc la libre invention et description de textes indécrits, il va néanmoins plus loin en commentant des œuvres tout entières qui sont le fruit de son invention.

21. Ce changement d'échelle est rendu possible par le passage générique du *microrrelato* au *relato*, considérablement étiré dans *Lo inolvidable*. Le recueil de 2010 abonde en ekphrasis ayant trait à divers pratiques artistiques, et l'indécrit y acquiert de nouvelles significations. La création musicale est d'abord placée au centre de « Formas de olvido », où le célèbre pianiste et compositeur de tangos Romualdo Avella est victime d'une amnésie foudroyante en plein concert. Par un surprenant transfert de gloire, tout l'engouement qu'il avait suscité est désormais reporté sur un sombre inconnu, Marmonti. Jeu de la duplication : la fin de la nouvelle reproduit son incipit, mais c'est Marmonti qui cette fois s'immobilise face au public, en proie à une amnésie soudaine. Le récit en un sens ne fait que déployer les potentialités de son onomastique, puisque le motif *marmoréen* semblait d'abord désigner l'accès à la gloire et finit par figer littéralement la vedette dans une immobilité désastreuse. Ce qui nous intéresse cependant, eu égard à la forme que prend l'indécrit, réside dans l'ekphrasis musicale. Bien que pour l'assistant Reina le tango soit devenu « casi una pieza de arqueología » (2010 ; 28), le lecteur devine une sorte de jubilation narrative dans le surgissement des titres. Se succèdent les créations d'Avella, « Besos de amor », « Camino de vuelta », et enfin « uno de sus tangos famosos, por no decir el

más célebre, una especie de milonga titulada “El aguacero”» (21). Il nous incombe de combler le vide de ces mélodies inédites en imaginant des paroles et des lignes harmoniques, et « Formas de olvido », *in fine*, use de l'inédit pour thématiser la postérité de la création et les rêves de gloire ou, comme le dit Avella au sujet de Marmonti : « La música a él lo olvidó, pero la gente lo recuerda. Mi caso, en cambio, es al revés » (27). L'œuvre musicale citée mais inédite donne à la fiction les contours d'un « tombeau d'Avella », pour paraphraser Ravel.

22. Pourtant, le texte où Berti va le plus loin dans l'ekphrasis opérable n'est pas « Formas de olvido », mais « Retrospectiva de Bernabé Lofeudo » qui enchaîne les résumés des films d'un réalisateur argentin injustement tombé dans l'oubli, entrecoupés de commentaires critiques. Des fiches techniques détaillées précèdent chaque résumé et renforcent l'apparent sérieux de la rétrospective. La trajectoire de Lofeudo joue ici le rôle d'une miniature, celle de l'histoire du cinéma, depuis l'âge d'or du muet, dans les années 1920, jusqu'au symbolisme expérimental d'une imaginaire réalisation brésilienne, « O Criador », à situer à l'époque du *Cinema Novo*. Entre-temps, le cinéaste rejoua d'abord l'histoire littéraire argentine avec une trilogie sur les *gauchos*, suivie d'une autre, érotique, donnant lieu à des descriptions circonstanciées et laissant entrevoir la vie sentimentale du créateur lui-même. La longue nouvelle adopte les accents d'un discours de réhabilitation destiné à rendre justice à un génie oublié ; le fil rouge de la postérité, d'une fantasmagorie de la gloire, déjà analysé dans d'autres textes, resurgit dans la mention des films détruits : « de aquellas obras—quemadas o perdidas, ¿quién lo sabe?— apenas se conservan unos fotogramas y un plano que no sobrepasa los quince segundos » (43).

23. L'ekphrasis opérable, authentifiée par la reprise du format de la fiche technique, nourrit une double réflexion : linguistique, elle problématise le fait de créer dans une autre langue et en ce sens prophétise la trajectoire de Berti lui-même (le changement de *medium* qu'impliquait pour le fictif Lofeudo le passage au parlant « tiene algo de simbólico: de modo prácticamente análogo, el realizador estaba dando sus primeros pasos en el cine sonoro sirviéndose de un idioma, como el portugués, para él ajeno » [60]) ; méta-artistique, elle multiplie les traits d'érudition ludique pour mettre à nu, justement, la parenté entre créations et créateurs : le cinéaste aurait adapté le scénario d'un certain Marcio Brandao, pour un film qui « presenta la historia de un director de cine y de una actriz que son marido y mujer ».

Bien évidemment, l'actrice choisie pour le rôle était effectivement la compagne du réalisateur, et « “la relación de Iracema con Lofeudo era un reflejo acaso voluntario del guión de Brandao que era, a la par, un reflejo involuntario de la historia entre Lofeudo y Nelly Marchi”, ha escrito Hofman » (61). La spécularité entre le scénario et la vie se trouve redoublée par le processus de citation critique fantaisiste.

24. Les ekphrasis opérales que Berti aime à élaborer incitent donc à concevoir une nouvelle forme d'indécrit : à l'incongruité de la nature, à l'émotivité retenue et à l'érotisme voilé, il faut ajouter un indécrit méta-esthétique. Celui-ci s'attache à dépeindre des œuvres imaginaires et naît du jeu sur des formes discursives spécialisées (fiche technique, critique de cinéma) pour adresser au lecteur un questionnement démiurgique, portant sur le sens de la création, sa postérité et ses interrelations avec la vie même de l'artiste.

3. L'indécrit dans la production bertienne pluri/intermédiaire : déconstruction et problématisation de l'auctorialité

25. Parcourir la production bertienne postérieure à *Los pájaros* (1994), *La Vida imposible* (2002) et *Lo inolvidable* (2010) mène au constat d'une création devenue collective et de plus en plus trans/intermédiaire. Le recours à l'indécrit matérialise alors la nécessité d'un renoncement au descriptif, au profit d'autres langages et pratiques artistiques ; paradoxalement, il va de pair avec une déconstruction de l'auctorialité.
26. Dès le prologue de l'ouvrage illustré par Monobloque, « Mil inventos y este intento », l'auteur reprend le poncif selon lequel les écrivains sont aussi des inventeurs, non seulement de personnages mais aussi de géographies, citant en exemple Macondo ou la Poldavie de Marcel Aymé (2017a ; 7-9). Plus intéressant nous semble être le clin d'œil paratextuel à cette contrée fictive, depuis laquelle le prologue aurait été écrit, si l'on en croit la mention finale du texte. L'ouvrage déroule ensuite un enchaînement de croquis de Monobloque qui brodent sur les codes visuels du carnet de l'inventeur, auxquels sont accolées les descriptions de Berti. Dans le dialogue intermédiaire instauré par la création à quatre mains, deux notations prophétiques retiennent notre attention : la « literatura bítica » (35) et la « máquina de

inventar novelas » (52). En effet, la récente généralisation du recours à l'intelligence artificielle générative donne à ces textes l'ampleur d'une prédiction aujourd'hui réalisée. Sur la première invention, on lit en effet : « Tras la beat generation, la bit generation. Literatura bítica es “toda obra de procedencia no humana”, indica Stanislaw Lem. Es decir, toda literatura creada por máquinas » (35). De nouveau, jeu des fausses citations et des vraies innovations ; mais l'intérêt desdites machines est qu'elles permettent de combler les lacunes du canon littéraire : « La máquina bítica analiza la obra completa de tal o tal escritor y establece si este ha dejado sin abordar temas o situaciones importantes » (35) ; la fin du texte a pourtant l'allure d'une pirouette car elle insiste sur la déception qu'engendrent ces textes machiniques, qui par exemple n'ont engendré pour Kafka qu'une étiquette fin du *Château* ! Les résultats de la « machine à inventer des romans » sont bien plus prometteurs ; sa genèse vient d'un dialogue intertextuel avec Calvino, qui interrogeait sur notre capacité à inventer « una máquina capaz de sustituir al poeta y al escritor » (52). L'artefact imaginé se place dans un entre-deux entre la tradition du pastiche et l'auto-proclamée révolution de l'IA, et met en scène un programme qui, manié par un certain Alejandro Prokopovich au patronyme cortazarien, a pu générer en trois jours une version d'*Anna Karénine* dans le style de Haruki Murakami. Le texte de Berti date de 2017 : force est de constater qu'il est doté d'une portée oraculaire, où l'on constate que l'indécrit est aussi affaire de temporalités. En effet, si ces machines créatrices relevaient de l'élucubration, du jamais-vu, du non-encore-décrit, elles apparaissent à présent d'une quotidienne réalité.

27. Ces dix dernières années, Berti s'associe de plus en plus aux arts plastiques pour concevoir des livres inclassables, qui créent leur propre dénomination : l'inventaire en 2017, ou la « nuevina temática » de *Mañana se anuncia mejor/Demain s'annonce plus calme* (2020/2021a), illustrée d'une forme visuelle elle aussi originale, les « couvertures kleptomanes » de Dorothée Billard (2020 ; 144). Le texte liminaire y revendique une irréalité/déréalisation paradoxalement dépeinte comme inhérente au discours journalistique : « Tout cela présente un pays sans nom et un temps indéterminé qui pourraient être un miroir déformé de notre époque : entre réel et fiction, comme souvent dans le discours journalistique » (2021a ; 13). Le contenu même des nouvelles raconte une *autre* histoire littéraire, versatile et trompeuse, riche en forgeries et en mystifications. De la sorte, les services de police s'emploient à traquer les contre-façons : « Le chef du

service de renseignement a exhibé devant la presse une série d'exemplaires à la couverture magistralement frelatée », au nombre desquels figurent les savoureux « 1844, de George Orwell, *Vingt ans de solitude*, de Gabriel Garcia Marquez, *Deux Contes* de Gustave Flaubert, [...] *Les deux petits cochons*, *Les Deux Mousquetaires* et *Les cent et Une Nuits* » (30), et c'est désormais en oulipien que Berti détourne le canon.

28. Sur un mode spéculatif, il évoque aussi une invention qui se révèle incitation créatrice : la « (No)escritura » (2017a ; 175), enjoignant au lecteur d'imaginer un monde sans écriture, « un mundo en que no hay forma de anotar pensamientos o diálogos » ; il lui fait alors revivre le moment du renversement fatidique (« Imagine entonces al individuo que, de repente, acaricia la idea. [...] Escriba y escriba como si fuera usted el primero en este mundo que lo hace. Como si hubiera inventado la escritura » [175]). L'inventaire permet de formuler des impossibles, comme l'évocation *graphique* d'une réalité *ágrafa*. Pourtant, la spéculation débouche sur un appel à écrire lancé au lecteur, instaurant une double modalité de création collective : au binôme auteur/illustratrice s'ajoute la paire auteur/lecteur, les frontières de la page se trouvant abolies.
29. Si l'on a vu que *Demain s'annonce plus calme* donnait à Berti l'occasion de détourner un premier fétiche littéraire (le titre de l'œuvre), il en démantèle un autre, objet de sacralisation : l'auteur et son nom. Dans le fascicule de la Bibliothèque Oulipienne intitulé *Grands succès*, illustré par les dessins hilarants d'Etienne Lécroart, l'Argentin narre un Salon du Livre où deux éditeurs esseulés conversent avec des visiteurs au sujet de leur maison ; laquelle s'est spécialisée dans les « noms de grands auteurs » (2016, n.p.), à tel point qu'aucune autre ne peut rivaliser en la matière. Le lecteur découvre alors en illustration les couvertures facétieuses d'ouvrages tels que la *Vie d'un mécanicien chilien* d'Oswaldo Garcia Marquez, *Moby Lette*, de Jean-Claude Melville ou encore *La trompette* de Gladys Grass.
30. Outre l'expression jubilatoire d'une onomastique prestigieuse privée de son signifié, Berti fictionnalise ici les enjeux du nom d'auteur, formulés par Michel Foucault dans « Qu'est-ce qu'un auteur ? ». En ce sens, nous avons affaire à un sixième indécrit, cette fois indissociable du jeu littéraire dans son ensemble : l'auctorialité, communément repoussée au-delà des limites textuelles, placée par Berti au centre de *Grands Succès*. Le nom surplombant le titre constitue par excellence l'un de ces « emplacements où

s'exerce la fonction [i.e. la fonction auteur] » (1969 ; 82). Foucault ajoute : « Le nom d'auteur : impossibilité de le traiter comme une description définie » (83) alors qu'il constitue pourtant « plus qu'une indication, un geste, un doigt pointé vers quelqu'un » et induit une singularité taxonomique. En effet, il « indique que ce discours n'est pas une parole quotidienne, indifférente, [...], une parole immédiatement consommable » et désigne à l'inverse « une parole qui doit être reçue sur un certain mode et qui doit, dans une culture donnée, recevoir un certain statut » (85) ; de manière plus explicite encore, Baudelle et Velcic-Canivez pointent le « critère discriminatoire » associé au nom de l'écrivain, qui détermine des « conditions d'assignation », mais surtout une « dénivellation entre les discours » (2020 ; 12). Les titres fantaisistes de *Grands Succès* font s'enrayer le fonctionnement bien huilé du nom d'auteur, par lequel Foucault entendait « un certain principe fonctionnel par lequel, dans notre culture, on délimite, on exclut, on sélectionne » (1969 ; 88).

31. En plaçant l'indécrit de l'auctorialité, toujours hors-texte, au centre de *Grands Succès*, Berti et Lécroart renversent le rôle de *caution* attribué au nom d'auteur et actualisent le constat des chercheurs susmentionnés, selon lesquels il représente « un nom propre et, en même temps, un acte de validation. Mais c'est aussi, dans certains cas, un signifiant fallacieux » (2020 ; 13). Le fascicule de la Bibliothèque Oulipienne opère donc comme une remystification de la mystification auctoriale initiale ; par ce redoublement, il délivre un enseignement inédit sur la vacuité sous-jacente à la fétichisation du nom d'auteur. S'accomplit ainsi le programme oulipien que célébrait Berti dans le texte liminaire d'un recueil de traductions du collectif, destiné à en diffuser les productions dans le monde hispanophone, *OULIPO. Ejercicios de literatura potencial*. Endossant le rôle du passeur, l'écrivain déclarait sa flamme à l'Ouvroir de Pérec et Le Lionnais, énonçant justement que « del Oulipo [le] gusta que desacraliza la literatura sin desvalorizarla » (2016 ; 23).

32. Désacraliser sans rabaisser : tel pourrait être le sens de l'entreprise par laquelle Berti met à mal l'indécrit auctorial. Pour ce faire, il dispose de deux leviers : la fiction elle-même, mais aussi le renoncement à sa propre autorité. Du côté de la première se situe la nouvelle « Basta mirar con atención » parue dans *Círculo de lectores* et dans l'anthologie collective *Doce relatos (,) maestros* parue deux ans auparavant. En son centre se trouve le lecteur idéal, celui qui étudie les romans de son idole à tel point qu'il le sup-

plante. Un inspecteur ornithologue, Peyrandreau, obtient un congé pour écrire une nouvelle à la manière de Marcel Aymé, dans laquelle un homme est confronté à une étrange maladie : partout, où qu'il aille, il est saisi d'une impression de déjà-vu. Duplication dans la duplication, donc, la fiction est si réussie qu'elle leurre le spécialiste que Gallimard a chargé d'une publication d'inédits. Face au nécessaire aveu de la forgerie, Berti opte pour une fin démultipliée plus encore qu'ouverte, listant les possibles clôtures de cette « histoire d'un lecteur », ainsi que la nouvelle s'intitule dans l'anthologie collective.

33. Le renoncement à l'autorité intervient ensuite dans un ouvrage tel que *L'ivresse sans fin des portes battantes*. Hommage à Ramón Gómez de la Serna, le livre expose son principe d'ordonnancement et de numération, où alternent des *gregerías* traduites par Jean-Marie Saint-Lu et des inédites, écrites en français, tandis que pour chaque dizaine, c'est une *gregería* « trouvée » qui est mise en avant. Berti de nouveau invente ses précurseurs, en étiquetant sous une nouvelle appellation des paroles d'auteurs encore inconscients du genre qu'ils pratiquaient, tels que Jules Renard ou Voltaire. Plaçant un trait d'union entre le traducteur, l'auteur, et les modèles révéérés, l'Argentin instaure un nouveau régime d'auctorialité, dépris de sa valeur d'autorité.
34. Sa déconstruction passe ensuite par celle du mythe de l'originalité littéraire ; l'indécrit a ici le sens du jamais-encore-décrit, de l'idée précieuse jamais encore dévoilée par la narration. Avec sa « Machine à programmer les rêves » (2015 ; n.p.), Berti invente un narrateur projetant l'écriture d'une nouvelle ; dans celle-ci, un inventeur ne cesse de concevoir des artefacts géniaux (humour de la liste : « le nylon, le microscope, les couches jetables ») mais découvre qu'il est toujours pris de vitesse par un autre concepteur, qui rend publiques les mêmes inventions, mais bien avant lui. Il pense alors inverser le cours des choses en créant une machine à programmer les rêves. La malédiction du second niveau de fiction contamine alors le premier, celui du « narrateur » : « l'heure est venue d'écrire. Mais cela ne vaut plus la peine ; un autre écrivain, découvre-t il, l'a devancé. Il a écrit une nouvelle qui est la même, ou qui est presque identique » (2015 ; n.p.). La mise au défi, l'impossible et l'improbable réalisés se trouvent au cœur de l'imaginaire bertien, également traversé par une déploration amusée : le regret du cratylisme, d'un langage où signifiant et signifié se superposent (« Non, mon amour un polygame n'est pas quelqu'un qui parle plu-

sieurs langues », « Non, mon amour, une flatulence n'est pas un l'action de flatter par complaisance » [2015 ; n.p.]). La deuxième partie de *Qui ne dit mot perd sa place* témoigne alors de la virtuosité acquise dans la nouvelle langue d'écriture et d'une recherche constante de l'image surprenante, à l'instar des « petites révélations littéraires » (2019 ; n.p.) de *L'ivresse des portes battantes*. L'indécrit adopte ici les contours d'un rapport au langage jamais dépeint et traversé par le fantasme d'une adéquation, d'un lien associant de manière organique les choses aux mots et abolissant l'arbitraire du signe.

Conclusion

35. Si l'on se demandait quelles formes prend l'indécrit chez Berti, quelles sont ses fonctions et par-delà, ses significations, la réponse requiert une typologie qu'à présent l'on ébauchera. Femmes sans nombrils, sable qui s'écoule à vitesse variable : dans un premier temps, l'écrivain interroge les bizarreries de la nature, son incongruité discrète ; dans une lecture littérale des textes, l'indécrit semble être un outil au service de l'euphémisation et d'une mise en sourdine des affects, qu'ils aient trait au drame d'un deuil ou à l'exultation du désir. Mais l'abondance des ekphrasis incite à une lecture plus réflexive et auto-référentielle de l'indécrit, par la description faussement sérieuse d'œuvres d'art totalement imaginaires, qu'elles soient fictionnelles, musicales, picturales ou encore cinématographiques. Ce jeu méta-esthétique dévoile un enseignement sur la reproductibilité des créations et la vacuité des discours médiatique et critique. Il s'agit aussi de placer le lecteur dans un rôle véritablement actif, où il lui incombe de recréer ce qui pourtant se dérobe à la description : des toiles, des films, des mélodies et des romans. Après la nature et les arts, c'est enfin la littérature elle-même qui est *indécrite* ; de la sorte, Berti tourne en dérision la quête de l'originalité et déconstruit l'auctorialité par un effacement méthodique de ses deux grands fétiches : le titre de l'œuvre et le nom d'auteur.
36. En ce sens, la nouvelle « El narrador » de *Círculo de lectores* est particulièrement éloquente. Elle débute par la tentation d'un franchissement des limites établies entre les instances littéraires : « Era yo el narrador de la novela, pero no su autor. Esto es normal, me consolaban los restantes personajes. Un día quise asomarme y verle la cara al autor. Ver cómo era »

(2020 ; 8). La tentation du démasquage et la transgression métaleptique font du narrateur une moderne Psyché, approchant la flamme du visage interdit d'Eros. Malgré les mises en garde, l'impudent narrateur part à la rencontre de son auteur, et entrevoit alors des mains féminines. Pourtant, le désir d'en voir (et d'en décrire) toujours plus le mène à commettre l'irréparable. En effet, il chute définitivement hors de la fiction, contraignant l'ingénieuse autrice à adopter une narration à la troisième personne pour son excipit ; le voici alors condamné à errer dans les limbes de l'univers extra-littéraire : « sufro el destierro y añoro los tiempos de oro en que, sin ser dios, era el verbo. De vez en cuando, aunque no es más que un consuelo, me hacen un hueco en un libro y puedo ejercer fugazmente, como aquí, mis talentos para narrar » (9). En somme, ce qu'Eduardo Berti suggère sans jamais le décrire, c'est l'incessant jeu des instances narratives, le jubilatoire renversement des étiquettes « auteur », « autrice », « narrateur », et « personnage » : c'est, enfin, dans une incessante mise en scène du plaisir d'écrire, son propre visage de *deus absconditus*.

Bibliographie

BARTHES Roland, « L'effet de réel », in *Communications*, 11, (« Recherches sémiologiques le vraisemblable »), 1968, p. 84-89.

BAUDELLE, Yves, VELCIC-CANIVEZ, Mirna, « Noms d'auteurs. Présentation », in *Études françaises*, 56, 3, 2020, p. 11-18.

BAYARD Pierre, *Le Plagiat par anticipation*, Paris, Minuit, 2008.

BEAUVOIR Simone de, *La femme rompue*, Paris, Gallimard, 1967.

BERTI Eduardo, *Los pájaros* [e-book], Buenos Aires, Beas, 1994.

_____, *Les petits miroirs*, Saint-Nazaire, MEET, 2007.

_____, *Rétrospective de Bernabé Lofeudo*, Arles, Actes Sud, 2007.

_____, *Lo inolvidable* [e-book], Madrid, Páginas de espuma, 2010.

_____, *Qui ne dit mot perd sa place*, Bourges, Les Milles univers, 2015.

____, *Grands succès*, Paris, OULIPO, 2016.

____, *Inventario de inventos (inventados) : breve catálogo de invenciones imaginarias* (illustré par Monobloque), Madrid, Impedimenta, 2017.

____, *Les voyages dispersent*, Paris, OULIPO, 2017.

____, *Poèmes de baby-foot*, Saint-Omer, Les Venterniers, 2017.

____, *Une présence idéale*, Paris, Flammarion, 2017.

BERTI Eduardo, SANZ Marta, GRACIAS ARMENDÁRIZ Juan (et al.), *Doce relatos (,) maestros*, Madrid, La Navaja suiza, 2018.

____, *L'ivresse sans fin des portes battantes*, Bègles, Le Castor Astral, 2019.

____, *Círculo de lectores*, Madrid, Páginas de espuma, 2020.

____, *Demain s'annonce plus calme* (illustré par Dorothée Billard), Bordeaux, Éditions Do, 2021.

____, *66 notes préparatoires pour une conférence sur le thème de l'identité*, Bourges, Les Milles univers, 2021.

BORGES Jorge Luis, *Otras inquisiciones*, Buenos Aires, Sur, 1952.

COLLECTIF, *D'encre et d'exil. Buenos Aires-Paris, allers-retours*. Paris, Bibliothèque publique d'information, 2006.

CARRÈRE Emmanuel, BERTI Eduardo, GÜRSEL Nadim (et al.), *Les bonheurs de Babel*, Saint-Nazaire, 2004.

FERNÁNDEZ Nona, *Chilean Electric*, Barcelone, Minúscula, 2018.

FOUCAULT Michel, « Qu'est-ce qu'un auteur ? », *Bulletin de la Société française de philosophie*, 24, juillet-septembre 1969, p. 81-102.

GENETTE Gérard, *Figures III* [e-book], Paris, Seuil, 1972.

HAMON Philippe, *Introduction à l'analyse du descriptif*, Paris, Hachette, 1981.

S. MARTY, « Formes, fonctions et signification(s)... »

KUNDERA Milan, *La Fête de l'insignifiance*, Paris, Gallimard, 2014.

PIGLIA Ricardo, *Formas breves* [e-book], Barcelone, Anagrama, 2000.

QUENEAU Raymond, PEREC Georges, LE LIONNAIS François (et al.),
Oulipo: ejercicios de literatura potencial, Buenos Aires, Caja Negra, 2016.