

Le polylogue extérieur ou la narration baroque : clés sarduyennes pour une analyse de *Très tristes tigres*

Christilla Vasserot

Citer ce document / Cite this document :

Vasserot Christilla. Le polylogue extérieur ou la narration baroque : clés sarduyennes pour une analyse de *Très tristes tigres*. In: Amérique : Cahiers du CRICCAL, n°20, 1998. Le néo-baroque. pp. 137-146;

doi : <https://doi.org/10.3406/ameri.1998.1343>

https://www.persee.fr/doc/ameri_0982-9237_1998_num_20_1_1343

Fichier pdf généré le 16/04/2018

LE POLYLOGUE EXTÉRIEUR OU LA NARRATION BAROQUE : CLÉS SARDUYIENNES POUR UNE ANALYSE DE *TRES TRISTES TIGRES*¹

Guillermo Cabrera Infante nous invite à prendre part à un jeu. Il l'a minutieusement élaboré, mais il refuse délibérément de nous en livrer les règles. Cela fait aussi partie du jeu. Le titre nous met sur la piste : il faudra être habile pour ne pas trébucher, car tout sera fait pour compliquer la lecture, qu'il nous invite à réaliser à haute voix dans l'*Advertencia* liminaire : *algunas páginas se deben oír mejor que se leen, y no sería mala idea leerlas en voz alta*². GCI — puisque c'est ainsi qu'il signe — se moque-t-il de nous ? Si les presque cinq cents pages qui nous sont livrées sont à la mesure du titre, la tâche s'avérera peu aisée. Dès la couverture, l'auteur propose un défi à son lecteur, un défi lancé sur un ton ludique. «*Tres tristes tigres...*», une phrase qui n'a d'autre but que d'être prononcée correctement. *Tres tristes tigres*, un roman³ qui n'a d'autre enjeu que d'être lu sur le mode selon lequel il a été écrit : celui du jeu⁴.

1. Nous utiliserons l'édition de la Biblioteca de Bolsillo, Madrid, 1995 (sixième édition), 477 p.

2. *Tres tristes tigres*, p. 7.

3. Nous nous autorisons l'emploi du terme par pure commodité, malgré les avertissements de l'auteur, qui déclarait dans un entretien avec Rita Guibert : *Tres tristes tigres no es una novela a la manera tradicional y no veo por qué tenga que cargar con una etiqueta tradicional*, « Guillermo Cabrera Infante : conversación sobre *Tres tristes tigres* », in Julio Ortega, Julio Matas, Luis Gregorich, Emir Rodríguez Monegal, David Gallagher : *Guillermo Cabrera Infante*, Editorial Fundamentos, Madrid, 1974, p. 25-26.

4. Guillermo Cabrera précisait d'ailleurs au cours de ce même entretien : *Escribo con un gran sentido de diversión, con un empeño de jugar primero y luego de observar el juego casual o causal que se establece entre las palabras, mientras selecciono las posibilidades de juego que ellas, entre sí, me permiten y el juego de relaciones que establecemos todos en espera de que el lector deje de ser un espectador y entre también en el juego. Esta máxima*

Mais tous les jeux ne sont pas des jeux d'enfants, ou bien les jeux d'enfants ne sont pas si simples que l'on veut bien le dire. « "Showtime" !"¹, *Arriba el telón!*... "Curtains up !" »². Guillermo Cabrera Infante a mis sur pied une mise en scène dont il se réjouit d'avance. Le premier souci du lecteur sera de faire tomber les masques. *Muy buenas noches, damas y caballeros, tengan todos ustedes.*³ Bonne nuit... mais il en faudra certainement plus d'une pour venir à bout de ce *rompecabezas* qui ne se limite pas à un seul chapitre comme on voudrait nous le faire croire.

Pourtant, il n'est rien de plus illusoire que d'espérer en dénouer tous les fils, que de vouloir *tout* comprendre. Certes, une connaissance des nombreuses références incluses dans le roman en facilite la lecture. Mais la tâche est ardue, car celles-ci ne se limitent pas à une simple familiarité avec la réalité havanaise de 1950 : lieux, vocabulaire et intellectualité. Le système référentiel est bien plus complexe. Le texte de *Tres tristes tigres* repose sur une intertextualité à la fois riche et polymorphe. Le lecteur reconnaîtra éparpillées, plus ou moins dissimulées, des références cinématographiques, musicales et surtout littéraires : Mark Twain et Lewis Carroll, bien sûr, sous l'égide de qui il place son roman⁴, mais aussi Laurence Sterne⁵, Faulkner, Hemingway, Dos Passos, Hesse, Huxley, *etc.* ; la littérature nationale n'est évidemment pas oubliée : Matías Montes Huidobro, Carlos Montenegro, Miguel de Carrión, *etc.* ; certaines références font parfois l'objet d'un travestissement, purement ludique ou bien renfermant un commentaire, voire un jugement de valeur : Shame's Choice ou James Joyyce, Eesra Pounk, André Yi, Fuckner, Scotch Fitzgerald, Jean Paul Sastre, « William Shakeprick y Shapescare o Chaseapear », Somersault Mom, *etc.* Le jeu peut prendre une autre ampleur, lorsque l'intertextualité adopte la forme d'un pastiche. Nous

actividad lúdica está más presente en Tres tristes tigres que en cualquier otro de mis libros, ibid., p. 29.

1. *Tres tristes tigres*, p. 13.

2. *Tres tristes tigres*, p. 17.

3. *Tres tristes tigres*, p. 13.

4. « Advertencia », *Tres tristes tigres*, p. 7.

5. Guillermo Cabrera Infante a cité à plusieurs reprises *The Life and adventures of Tristram Shandy*, œuvre à laquelle *Tres tristes tigres*, dans sa conception formelle, rend hommage : ce roman anglais du XVIII^e siècle est un véritable laboratoire qui rompt avec les principes traditionnels de la narration (la linéarité et les concepts de personnage et de héros, notamment), au profit d'un récit fragmenté, avançant au rythme des digressions successives, et qui accorde une large place aux jeux visuels ou typographiques (comme l'insertion d'une page blanche ou de lignes de points), sans jamais négliger un grand sens de l'humour.

faisons bien évidemment référence à *La muerte de Trotsky referida por varios escritores cubanos, años después — o antes*, un chapitre amplement commenté par les critiques. Et le procédé le plus immédiat est sans doute l'insertion de personnages en quelque sorte inspirés d'une réalité extra-textuelle, s'il en est une. Car là encore, Guillermo Cabrera Infante s'insurge contre des interprétations trop naïves :

No hay, no puede haber personajes reales en un libro de ficción. [...] he incluido a algunos viejos amigos habaneros con sus nombres, apellidos y dirección propios, pero sus apellidos funcionan en el libro como seudónimos, es decir, como nombres falsos, la dirección de sus casas aparecen como señales en el laberinto urbano que es La Habana, en el libro, y esos nombres encubren no personajes, sino una voz [...]¹

En effet, l'intérêt du texte ne réside pas dans son matériau référentiel mais dans le système complexe dans lequel celui-ci est englobé. Si la géographie nocturne de La Havane prend sens, ce n'est pas comme signifié mais comme signifiant. Dès lors, chaque référence devient, au même titre que les autres éléments du roman, une partie de ce système autonome qu'est le texte. Cette remarque n'est pas sans rapport avec ce que notait Severo Sarduy dans *Escrito sobre un cuerpo* à propos de l'œuvre de José Donoso, *El Lugar sin límites*, en s'insurgeant contre le « préjugé » consistant à considérer le texte comme *la faz exterior, como el anverso de algo que sería lo que esa faz expresa : contenido, ideas, mensajes, o bien una "ficción", un mundo imaginario, etcétera*² ; en d'autres termes, le fait d'assimiler l'écriture à une tentative d'expression ou de *traduction* d'une réalité précédant nécessairement le texte. Et Sarduy précise, en citant un article de Jean Baudry publié dans la revue *Tel Quel*, à laquelle il fut étroitement lié :

La aparente exterioridad del texto, la superficie, esa *máscara* nos engaña, « ya que si hay una máscara, no hay nada detrás ; superficie que no esconde más que a sí misma [...] La máscara nos hace creer que hay una profundidad, pero lo que ésta enmascara es ella misma :

1. Guillermo Cabrera Infante, entretien avec Rita Guibert, *art.cit.*, p. 27-28.

2. Severo Sarduy : « Escritura/Travestismo », in *Escrito sobre un cuerpo*, reproduit dans le volume *Ensayos generales sobre el barroco*, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 1987, p. 262.

la máscara simula la disimulación para disimular que no es más que simulación ».¹

Et c'est bien ainsi que nous entendons analyser le roman de Guillermo Cabrera Infante : un jeu de masques ou de miroirs qui se nourrit de lui-même, *espejeo*², ainsi que le révèle sa structure en échos ou en reflets. La difficulté d'une première lecture ne s'explique pas par un certain hermétisme de l'abondant réseau référentiel — on l'aura compris, il s'agit là du moins complexe de tous les jeux — ou par l'emploi d'un vocabulaire populaire havanais difficile d'accès pour le lecteur non initié³ ; cette difficulté consiste à reconstituer le puzzle, la voix fragmentée — « voix multiples qui contestent toute unicité et toute logique organisatrice »⁴ —, à assembler les différentes parties de ce labyrinthe⁵ qui mène non pas à une sortie mais à son propre centre ; le labyrinthe ou l'écriture.

Guillermo Cabrera Infante l'a maintes fois répété : *Tres tristes tigres* est loin d'être un roman traditionnellement conçu ; il est essentiellement une *galería de voces*. Mais il ne suffit pas d'identifier chacune de ces voix pour en finir avec l'œuvre, car elles ne prennent sens que lorsqu'elles sont mises en regard, confrontées, réfléchies. Dans chaque chapitre, un locuteur accapare la parole, sans que jamais ces monologues n'acquièrent une

1. Jean-Louis Baudry, cité par Severo Sarduy : *Escrito sobre un cuerpo, in Ensayos generales sobre el barroco, op. cit.*, p. 262.

2. Le terme est appliqué par Severo Sarduy à son propre roman *De donde son los cantantes*, dans la « Nota » finale, Cátedra, Madrid, 1993, p. 237.

3. Pour les raisons que nous venons d'avancer, il n'est rien de plus éloigné d'un roman régionaliste ou folkloriste que *Tres tristes tigres*. L'auteur dénonce d'ailleurs ce genre, qui connut ses heures de gloire en Amérique Latine, et se situe radicalement du côté d'une littérature à vocation *universelle* ou *essentielle*. Voir entretien avec Rita Guibert, *art. cit.*, p. 42. Le critique David P. Gallagher parle néanmoins d'une *novela local*, transmettant au lecteur non pas une couleur locale mais un sentiment d'appartenance à un milieu « observado desde dentro », David P. Gallagher : « Guillermo Cabrera Infante », *in Guillermo Cabrera Infante, op. cit.*, p. 56-57. Emir Rodríguez Monegal insiste, quant à lui, sur le succès de *Tres tristes tigres* à l'extérieur de Cuba et l'attribue à deux éléments : *el humor del libro, aunque se apoye muchas veces en juegos de tipo lingüístico, que pueden ser muy locales, es universal, ya que no es sólo humor, sino también ingenio ; otra explicación es que la novela contiene su propia explicación o escolio.*, Emir Rodríguez Monegal : « Estructura y significaciones de *Tres tristes tigres* », *in Guillermo Cabrera Infante, op. cit.*, p. 93 (l'article accorde une importance toute particulière à ce dernier point).

4. Françoise Moulin Civil : *Formes et significations du néo-baroque dans le roman cubain contemporain (Reinaldo Arenas, Guillermo Cabrera Infante, José Lezama Lima et Severo Sarduy)*, Thèse, Paris III-Sorbonne Nouvelle, sous la direction du Professeur Claude Fell, 1994, p. 229.

5. Le terme *collage* a été à juste titre prononcé par les critiques.

véritable autonomie. C'est la raison pour laquelle Emir Rodríguez Monegal préfère parler de *contrapunto de monólogos*¹ : des séquences qui, à la manière du *punto guajiro*, se répondent et se font écho.

Cet éclatement de l'instance narrative est un procédé cher au baroque. Ainsi que l'explique Françoise Moulin Civil, le schéma littéraire baroque est rarement celui d'un récit linéaire ; il est plutôt constitué d'une série de séquences narratives, « digressi[ves] et allogènes »², « amplifications métadiégétiques »³, pour reprendre la terminologie de Genette, « la manifestation la plus claire d'un gaspillage effréné, la pratique la plus artificielle qui soit »⁴. On est bien dans le domaine du jeu, qui est aussi « perte, gaspillage, jouissance »⁵, exercice gratuit, exercice de l'art par excellence.

Le statut du narrateur s'en trouve bien évidemment affecté et *Tres tristes tigres* en est la parfaite illustration. Le roman est divisé en neuf sections ou chapitres, à l'intérieur desquels plusieurs locuteurs accaparent la parole à tour de rôle. Il n'existe que très peu de situations de dialogue, excepté dans la partie intitulée *Bachata*. C'est dans cette confrontation différée des voix que réside la principale difficulté de lecture, mais aussi l'intérêt du roman. En effet, celui-ci s'ouvre sur la présentation du *show* du cabaret havanais Tropicana. Y sont introduits plusieurs personnages qui interviendront par la suite, parfois en tant que narrateurs : Mr. et Mrs. Campbell (auxquels est consacré le chapitre *Los visitantes*), Vivian Smith-Corona (objet de désir, *el építome de lo inalcanzable social y sexualmente*⁶), Arabella Longoria de Suárez (Beba Longoria, dont les propos tenus à son amie Livia sont reproduits dans le chapitre *Los debutantes*), Minerva Eros et enfin Códac, le narrateur du récit consacré au personnage de La Estrella, introduit dans le roman sous forme de chapitres intercalés portant tous le titre *Ella cantaba boleros*. C'est à la fin de ce prologue que se produit le *big bang* ou « explosion de la matière 'initiale' »⁷ :

1. Emir Rodríguez Monegal : *art. cit.*, p. 95.

2. Françoise Moulin Civil : *op. cit.*, p. 321.

3. *ibid.*, p. 319.

4. *ibid.*, p. 323.

5. Severo Sarduy : *Barroco*, Gallimard, coll. Folio. Essais n°167, Paris, 1991. Seuil, (1ère édition, 1975), p. 158.

6. David P. Gallagher : « Guillermo Cabrera Infante », in *Guillermo Cabrera Infante, op. cit.*, p. 64.

7. Severo Sarduy : *Barroco, op. cit.*, p. 143.

Les corps [...] se séparent, s'écartent les uns des autres, se fuient [...] Absence du centre : de partout, sans émetteurs identifiables privilégiés, nous parvient une irradiation matérielle, vestige archéologique d'un éclatement initial, début de l'expansion des signes [...]¹

Telle pourrait être une première définition de *Tres tristes tigres*. De la réunion du prologue, on retrouve des traces tout au long du roman, dans des récits émis depuis des sources diverses voire divergentes².

Cette multiplicité de personnages énonciateurs pourrait permettre d'établir une parenté entre le roman de Guillermo Cabrera Infante et le genre théâtral. Mais ces voix dispersées ne convergent pas vers une scène unique, au contraire. *Tres tristes tigres* s'attarde sur des personnages itinérants, incapables de se retrouver. Les rencontres sont fortuites, parfois indésirées³. La rue en est le lieu privilégié. Lieu de passage par excellence, elle est dans la littérature baroque « la métonymie parfaite »⁴ de la ville, mais aussi une métaphore possible du roman. Les rues ne mènent nulle part dans *Tres tristes tigres*, elles sont un espace de mouvement. « Baroque : espace du voyage, traversée de la répétition »⁵. Le chapitre *Bachata*, ou les pérégrinations automobiles, métaphysiques, linguistiques et sexuelles de Silvestre et Arsenio Cué, est en cela remarquable. Les rues sont pratiquement les seules mentions de géographie urbaine :

Dimos la vuelta por Paseo y subimos por estas terrazas naturales hechas parque por la historia, que siempre me confunde con su avenida gemela de los Presidentes, y bajamos por veintitrés hasta la Rampa, torcimos por la calle M y dimos la vuelta al Habana Hilton, subiendo por Veinticinco a coger la calle L hasta Veintiuno.⁶

C'est-à-dire tourner en rond... et suivre le mouvement : *En Paseo nos detuvo el tránsito*⁷. La rue, comme le roman, ne conduit nulle part

1. *ibid.*, p. 143/145.

2. Voir, entre autres, les versions d'un même fait, celles de Mr. et de Mrs. Campbell, par exemple, et leurs doubles traductions respectives, à propos de la « historia de un bastón » ; ou bien les nuances concernant la vie de La Estrella rapportées à Códac par Alex Bayer.

3. La nuit que Códac et La Estrella passent dans le même lit est une sorte de malentendu dans lequel l'alcool n'a pas joué un moindre rôle.

4. Françoise Moulin Civil, *op. cit.*, p. 237. Voir les pages 236 à 240, consacrées à ce thème.

5. Severo Sarduy : *Barroco*, *op. cit.*, p. 98.

6. *Tres tristes tigres*, p. 432.

7. *Tres tristes tigres*, p. 380.

mais propose une accumulation de perspectives¹. Et c'est une véritable proposition de lecture qui est placée dans la bouche de Silvestre à la fin du roman :

- Da marcha atrás [...], veinte o treinta metros. Dando marcha atrás, no dando la vuelta. [...] Ahora regresa lentamente. Acércate despacio.

Lo hizo y cerré un ojo. Vi cómo los canales, las radas y el mar paralelo pasaban lentamente y por último que el bar y el estanque y la vegetación se acercaban en una sola dimensión, planos, y aunque había color y las cosas las recordaba como las vi hace poco, en profundidad, la luz vibraba en el paisaje y era como el cine².

Le roman propose une série de *rushes*, des scènes tournées sous différents angles, disséminées dans l'espace et dans le temps. Il revient au lecteur, vivement interpellé par l'auteur³, la tâche d'effectuer le montage et de construire sa propre version. Le jeu peut avancer à la faveur des vides du récit, vides que le lecteur doit combler comme s'il s'agissait d'un puzzle. Car *Tres tristes tigres* est une *œuvre ouverte*⁴, invitant à une lecture active, «une œuvre qui n'est close qu'en apparence»⁵.

Guillermo Cabrera Infante met d'ailleurs en lumière l'inachèvement volontaire de son roman. Il a recours à quelques artifices comme l'impression des ratures, un procédé bien évidemment ludique et parfois teinté d'ironie : la phrase « *Se habla Español Inglés* »⁶ est un clin d'œil au

1. La mémoire est l'une de ces perspectives et son exercice préside à l'élaboration du roman : *Y trató de imaginar cómo se vería la luz de una vela cuando está apagada.*, Lewis Carroll, *Tres tristes tigres*, p. 9.

2. *Tres tristes tigres*, p. 337-338.

3. *Ustedes los del otro lado de la página*, *Tres tristes tigres*, p. 363.

4. La référence à Umberto Eco est bien évidemment pertinente pour une analyse de *Tres tristes tigres*.

5. Françoise Moulin Civil, *op. cit.*, p. 232.

Nous n'avons pas analysé ici les apports de l'oralité dans le roman, mais il est évident que l'idée d'une écriture en *mouvement* y est étroitement liée. Certains propos de Guillermo Cabrera Infante ne sont d'ailleurs pas sans rappeler la *poética de las variaciones* d'un Augusto Roa Bastos (expression employée dans l'introduction de *Hijo de hombre*, Alfaguara, Madrid, 1985, 2e édition, révisée et augmentée) : *No comprendo a esos escritores que hablan de que cuando un libro está terminado, queriendo decir escrito, pasado en limpio o impreso, según los casos, entonces deciden olvidarse de él. [...] Para mí un libro siempre es factible de corrección y de mejora*, entretien avec Rita Guibert, *art. cit.*, p. 21.

6. *Tres tristes tigres*, p. 204.

lecteur mais elle contribue également au fonctionnement interne du roman, en annonçant le discrédit qui sera jeté plus tard par un certain GCI sur la traduction de Rine Leal¹. Il s'agit là de l'un des principes du langage baroque : « retour sur lui-même, mise en évidence de son propre reflet, mise en scène de sa machinerie »². La métaphore baroque, « geste au carré »³, participe de cette mise à nu des codes d'écriture. Citant Giuseppe Conte, Sarduy précise :

la métaphore — dans la description métalinguistique qu'en donne le baroque — ne se charge pas d'intentions métaphysiques et cognitives, mais représente le moment ostentatoire par excellence de l'opérativité en laquelle se résout l'ingéniosité baroque.⁴

Dans *Tres tristes tigres*, la métaphore est dénoncée par son hypertrophie et par l'indication de sa source, notamment à l'occasion des *safaris semánticos*⁵ de Bustrófedon, ainsi que dans la pratique de ses jeux onomastiques.

Mais c'est dans la structure de *Tres tristes tigres*, indissociable de son originalité narrative, que s'exprime pleinement l'un des principes fondamentaux de l'écriture baroque : la mise en lumière de ses propres mécanismes pour livrer au lecteur les clés d'une interprétation toujours plurielle.

Si, pour ce qu'il en est de l'utilité, le jeu baroque est nul, il n'en va pas de même pour sa structure [...] le reflet réducteur de ce qui l'enveloppe et le transcende.⁶

L'œuvre baroque est dépourvue d'un « centre émetteur un et naturel »⁷, n'impose aucune vérité, aucun point de vue unique. Le traditionnel monologue du narrateur fait place au « polylogue extérieur » :

1. *Tres tristes tigres*, p. 463.

2. Severo Sarduy : *Barroco*, op. cit., p. 83.

3. *ibid.*, p. 84.

4. Giuseppe Conte : *La Metafora barocca*, Mursia, Milan 1972, cité par Severo Sarduy, *ibid.*, p. 84.

5. *Tres tristes tigres*, p. 227.

6. Severo Sarduy : *Barroco*, op. cit., p. 161.

7. *ibid.*, p. 83.

dispersé comme multiplication mélodique de timbres, de diction, d'accents. Langues qui s'émettent localement et que ne perturbe pas le fantôme de la synthèse : pulvérisation du sujet dans l'histoire.¹

Rappelons la phrase de Mark Twain par laquelle Guillermo Cabrera Infante conclut de son *Advertencia* : *Hago estas explicaciones por la simple razón de que sin ellas muchos lectores supondrían que todos los personajes tratan de hablar igual sin conseguirlo*². *Tres tristes tigres* accumule certes les narrateurs, mais aussi les catégories linguistiques auxquelles ils appartiennent : la maîtrise du langage dont font preuve les tristes tigres et qui trouve son expression paroxystique dans la pratique ludique, effrénée, masturbatoire, qu'en fait Bustrófedon, souligne sa simple mise au service de la communication lorsque la parole est donnée à Delia Doce, Magdalena Cruz ou Beba Longoria, ainsi qu'en atteste la transcription phonétique de leur propos. La confrontation est édifiante, et lorsque Silvestre et Arsenio Cué rencontrent Beba et Magdalena, la conclusion est inévitable : *Se hizo un silencio total*³.

Car ces professionnels du récit se sont trompés de destinataires. A chaque narrateur son narrataire. Mais pour corser le jeu, l'auteur en fait l'ellipse. *Tres tristes tigres* multiplie les situations de dialogue induit, mais dont une partie a été tronquée. La conversation téléphonique entre Beba Longoria et son amie Livia est là encore un *rush* cinématographique. Le chapitre est soumis aux limites de la caméra et de sa focalisation unique. Le monteur s'est absenté et le lecteur devra se résoudre à imaginer les propos de Livia. Le procédé est plus commun lorsqu'il s'agit de la lettre adressée par Delia Doce à son amie Estelvina. Mais comme *Tres tristes tigres* n'est pas un roman épistolaire, il faudra se passer de la réponse, si jamais elle existe. Un troisième exemple est digne d'être souligné, puisqu'il s'agit de la retranscription d'un monologue forcément fragmenté et forcément adressé à un interlocuteur muet : les onze séances de psychanalyse⁴ qui jalonnent le roman. Seuls les trois tristes tigres, manipulateurs du langage, sont capables d'une mise en perspective, pratiquent la traduction, c'est-à-dire la trahison⁵, se citent abondamment les

1. *ibid.*, p. 142.

2. *Tres tristes tigres*, p. 7.

3. *Tres tristes tigres*, p. 407.

4. Il est possible de les attribuer à Laura Díaz. C'est en tout cas la lecture à laquelle invite Guillermo Cabrera Infante dans une lettre datée du 11 septembre 1968 qu'il adresse à Emir Rodríguez Monegal. Ce dernier la reproduit partiellement en annexe de son article « Estructuras y significaciones de *Tres tristes tigres* », *art. cit.*, p. 125-126.

5. Voir Emir Rodríguez Monegal, *art. cit.*, p. 94-100.

uns les autres — et surtout celui qui n'intervient jamais à la première personne, Bustrófedon —, usent et abusent du style indirect, néanmoins libre, sous les yeux d'un lecteur toujours mieux armé pour déjouer la manipulation¹.

Le monologue est donc à jamais impossible, du fait de la présence constante, même muette ou oblitérée par l'auteur ou le narrateur du moment, d'un interlocuteur. L'ellipse, la figure du système cosmologique keplérien, est bien aussi celle du baroque :

à présent, la figure maîtresse n'est plus le cercle, de centre unique, rayonnant, lumineux, paternel, mais l'ellipse, qui oppose à ce foyer visible un autre foyer également actif, également réel, mais obturé, mort, nocturne, centre aveugle, revers du yang solaire germinateur : absent.²

Les narrateurs sont pris dans un système de réflexions multiples. A chaque récit répond un autre. Le lecteur se trouve au centre d'une chambre d'échos ou de reflets. Si l'auteur offre des clés, jamais il n'impose une lecture dirigée, allant jusqu'à proposer le principe d'une littérature *aléatoire*, encore un jeu :

La única literatura posible para mí, sería una literatura aleatoria. [...] no habría ninguna partitura, sino un diccionario. [...] O mejor una lista de palabras que no tuvieran orden alguno [...] Se repartiría al lector, junto con el libro, un juego de letras para el título y un par de dados. Con estos tres elementos cada quien podría hacer su libro.³

La pratique de l'intertextualité que nous évoquions précédemment n'est donc que l'un des multiples aspects de l'écriture baroque dans laquelle *Tres tristes tigres* s'inscrit parfaitement : une œuvre en fragments et en mouvement, d'où jamais ne s'élève une voix unique, qui est rarement simple dialogue, polylogue dans son essence. Lorsque le polylogue devient monologue, la liberté laisse la place à l'aliénation, le discours est mutilé, à l'image de celui de la vieille femme de l'épilogue. Lorsque la voix s'isole, lorsque la parole est prise en otage et que tout interlocuteur est définitivement ignoré, le jeu est fini : *ya no se puede más*.⁴

Christilla VASSEROT

CRICCAL

1. Silvestre l'a remarqué : le seul palindrome impossible, le plus parfait de tous, est « Yo soy ».

2. Severo Sarduy : *Barroco*, op. cit., p. 88-89.

3. Arsenio Cué, *Tres tristes tigres*, p. 349.

4. *Tres tristes tigres*, p. 475.