Les Cahiers du Grhaal

N° 3 | 2025
Fragments et formes brèves dans la littérature hispano-américaine des XX et XXIe siècles

Héritages déconstruits : fragmentation et innovations dans l'écriture argentine d'aujourd'hui

Léa DE NARKEVITCH

Édition électronique :
URL :
https://revue-grhaal.numerev.com/articles/revue-3/2297-heritages-deconstruits-fragmentation-et-innovations-dans-l-ecriture-argentine-d-aujourd-hui
DOI : numerev_2923
Date de publication : 05/12/2025

Cette publication est sous licence **CC BY-NC-ND** (Attribution - No commercial - No derivatives).

Pour **citer cette publication** : DE NARKEVITCH, L. (2025) Héritages déconstruits : fragmentation et innovations dans l'écriture argentine d'aujourd'hui . *Les Cahiers du Grhaal*, (3). https://doi.org/10.34745/numerev_2923

Cet article interroge les formes contemporaines de réécriture dans la littérature argentine à travers une poétique de la fragmentation, en lien avec la notion de contrainte littéraire. En s'appuyant sur les œuvres récentes d'Eduardo Berti, Pablo Katchadjian et Bernardo Schiavetta, il met en lumière les procédés par lesquels ces auteurs déconstruisent des œuvres du passé, qu'elles relèvent du canon national ou d'imaginaires littéraires plus personnels, pour en faire surgir des formes nouvelles, souvent expérimentales. Ces gestes de dislocation ne traduisent pas une perte, mais deviennent les vecteurs d'une reconstruction signifiante, où l'héritage est relu, recomposé et réinventé. Dans cette perspective, le fragment ouvre un espace de réflexion sur l'identité, la mémoire et la création, tout en prolongeant une tradition littéraire argentine marquée par la marginalité et le déplacement.

Abstract:

This article explores contemporary forms of rewriting in Argentine literature through a poetics of fragmentation, closely tied to the notion of literary constraint. Focusing on recent works by Eduardo Berti, Pablo Katchadjian, and Bernardo Schiavetta, it highlights the strategies through which these authors deconstruct works of the past—whether drawn from the national canon or from more personal literary imaginaries—in order to generate new, often experimental forms. These fragmentary gestures do not signify loss or dislocation but rather serve as vehicles for meaningful reconstruction, where heritage is re-read, recomposed, and reinvented. In this perspective, the fragment becomes a space for reflecting on identity, memory, and creation, while extending a specifically Argentine literary tradition marked by marginality and displacement.

Mots-clés :
Réécriture, Intertextualité, Héritage, Rewriting, Fragmentation, Littérature argentine contemporaine, Contrainte littéraire, Poétique expérimentale

---

Abstract

This article explores contemporary forms of rewriting in Argentine literature through a poetics of fragmentation, closely tied to the notion of literary constraint. Focusing on recent works by Eduardo Berti, Pablo Katchadjian, and Bernardo Schiavetta, it highlights

the strategies through which these authors deconstruct works of the past—whether drawn from the national canon or from more personal literary imaginaries—in order to generate new, often experimental forms. These fragmentary gestures do not signify loss or dislocation but rather serve as vehicles for meaningful reconstruction, where heritage is re-read, recomposed, and reinvented. In this perspective, the fragment becomes a space for reflecting on identity, memory, and creation, while extending a specifically Argentine literary tradition marked by marginality and displacement.

Keywords: contemporary Argentine literature; rewriting; fragmentation; literary constraint; experimental poetics; literary heritage; intertextuality

Dès le XVIII[e] siècle, le poète et dramaturge français Alexis Piron déclarait : « Ils ont dit, il est vrai, presque tout ce qu'on pense. Leurs écrits sont des vols qu'ils nous ont fait d'avance[1] ». Cette réflexion, qui trouve un écho dans la notion de « plagiaires par anticipation » développée par le groupe Oulipo et approfondie par Pierre Bayard[2], soulève la question de l'antériorité et de la réappropriation littéraire : elle suggère que certaines œuvres du passé portent en germe des formes d'écriture encore à naître, que des écrivains modernes viennent révéler et prolonger. Dans un jeu subtil d'admiration et d'appropriation, ces derniers s'emparent de cet héritage pour le reconstruire, souvent par le biais de dispositifs intertextuels et de stratégies de fragmentation. Ils établissent ainsi un dialogue constant avec la tradition littéraire, où la déconstruction n'est pas synonyme d'effacement, mais de réinvention, conférant au texte hérité une nouvelle vitalité, une signification renouvelée.

Dans le paysage littéraire argentin contemporain, des auteurs tels qu'Eduardo Berti, Pablo Katchadjian et Bernardo Schiavetta explorent les textes du passé en les disséquant et en les remodelant à travers des stratégies d'écriture innovantes. Ce processus de fragmentation, entendu comme la dislocation du texte originel, qu'il s'agisse de textes fondateurs de la tradition argentine ou d'œuvres marquées par des filiations plus personnelles, engendre une recréation où le sens se redéploie et circule à nouveau sous des formes inédites. Chez ces trois écrivains, cette pratique ne s'opère pas de manière aléatoire : elle s'inscrit dans une démarche rigoureusement structurée par la contrainte, en écho aux pratiques oulipiennes[3]. Ainsi, une règle de création, soigneusement définie et pensée en amont, est instaurée ; loin de restreindre la créativité comme on pourrait le supposer, elle devient un moteur d'invention grâce à ses incitations formelles, dictées par le « cahier des charges » à respecter. Elle permet également de remettre en question les formes textuelles figées, qu'elles soient le fruit de soumissions collectives (conscientes ou inconscientes) ou d'habitudes personnelles ancrées dans le temps. La contrainte s'affirme alors comme un outil de questionnement supplémentaire de la forme et du sens du texte.

Il s'agira donc d'analyser la manière dont la fragmentation et l'innovation dans l'écriture argentine contemporaine permettent de redéfinir les rapports entre tradition et création, entre héritage et réécriture. Pour ce faire, nous examinerons une sélection d'œuvres de Berti, Katchadjian et Schiavetta, dans lesquelles la fragmentation devient

une « (ré-)intégration d'éléments disparates, permettant de produire une pensée nouvelle, décentrée, réfléchissant à et reformulant certains principes présentés auparavant comme immuables[4] ». Le fragment se transforme ainsi en un espace de liberté, un lieu où l'écrivain peut exprimer sa subjectivité et réorganiser l'ordre établi. Ainsi, celui-ci « porte le sceau d'une désintégration, voire d'une perte, d'une annihilation menaçante », mais « se révèle aussi porteur d'infinies possibilités[5] ».

1. LE MARTIN FIERRO RÉÉCRIT : DU MYTHE NATIONAL À LA DÉCONSTRUCTION ALPHABÉTIQUE

Il est impossible d'aborder l'héritage littéraire argentin et la réécriture sans évoquer le *Martín Fierro* de José Hernández, œuvre fondatrice et pilier de la littérature nationale, souvent comparée au *Don Quichotte* espagnol en raison de son importance culturelle et symbolique. Publié en 1872, ce poème épique met en scène un gaucho confronté à l'exclusion et à l'injustice, devenant ainsi une figure de résistance et un emblème de l'identité nationale. Son immense succès repose sur une double stratégie de diffusion : d'une part, le *folletín*, format de publication en feuilleton qui favorise sa circulation dans les milieux populaires ; d'autre part, une structure versifiée en sextines, facilitant la transmission orale et l'ancrage dans la tradition *gauchesca*. D'abord accueilli avec réserve par les élites intellectuelles, *Martín Fierro* s'impose progressivement comme un texte fondateur, notamment sous l'impulsion de Leopoldo Lugones et Ricardo Rojas, qui œuvrent à son intégration dans le canon national et dans l'enseignement. Aujourd'hui traduit en plus de soixante-dix langues, il demeure un symbole identitaire puissant, revendiqué par des figures politiques et culturelles, et continue d'alimenter la réflexion sur l'identité argentine, comme en témoignent les analyses d'écrivains majeurs tels que Leopoldo Marechal et Jorge Luis Borges.

Au fil du temps, *Martín Fierro* a généré une abondante production culturelle, donnant naissance à de multiples réinterprétations. De nombreux écrivains contemporains ont ainsi revisité le poème pour en proposer des réécritures engagées : *El guacho Martín Fierro* (2011) d'Oscar Fariña, *El amor* de Martín Kohan dans *Cuerpo a tierra* (2015) et *Las aventuras de la China Iron* (2017) de Gabriela Cabezón Cámara. Ainsi, chacun détourne l'héritage *gauchesco* pour aborder des thématiques spécifiques : la condition féminine chez Cabezón Cámara, l'homosexualité chez Kohan et Cabezón Cámara, ou encore la marginalité urbaine chez Fariña. Par ces réappropriations, la dimension contestataire du poème d'Hernández est réactualisée, lui offrant une résonance nouvelle face aux enjeux contemporains.

Parmi les réinterprétations les plus remarquables et originales, tant sur le plan formel que conceptuel, figure celle de Pablo Katchadjian. En 2007, l'écrivain argentin reprend les 2316 vers de *La Ida*, première partie du poème de José Hernández, et en propose une réécriture audacieuse fondée sur une contrainte inédite : le réarrangement alphabétique. Dans cette approche, Katchadjian décompose le poème en autant de fragments qu'il y a de vers, tout en préservant strictement la forme originale, y compris

la ponctuation. Ce réarrangement, imposé par l'ordre alphabétique, n'a pas vocation à altérer le contenu de l'œuvre : la voix de Fierro reste intacte, tout comme le mythe qui l'accompagne. Toutefois, cette perturbation de l'ordre narratif provoque une désarticulation de l'intrigue, générant une série de nouvelles interrogations et ouvrant ainsi la voie à une multiplicité d'interprétations inédites. Ce travail permet une relecture du poème, restituant son essence tout en mettant en évidence la tension entre structure et sens, et invite à une réflexion approfondie sur l'impact de la forme sur la compréhension du texte.

De cette façon, en perturbant les conventions linguistiques établies, telles que l'ordre des vers, la ponctuation, la syntaxe et la signification, le réarrangement alphabétique opéré par Katchadjian met en lumière des configurations linguistiques et sémantiques inédites. Ce réagencement introduit un rythme novateur qui déconstruit la structure poétique traditionnelle, transformant les vers, ou fragments, en éléments interactifs. Les strophes rimées sont remplacées par une succession d'énumérations, soulignées par des anaphores telles que « hasta que » (répété neuf fois), « lo mismo » (onze fois), et des parallélismes, comme : « No hay cosa como el peligro / No hay fuerza contra el destino ». Ce qui était autrefois un choix délibéré d'Hernández concernant l'organisation des vers devient ainsi une simple contingence, donnant naissance à une forme textuelle qui, tout en adoptant une démarche expérimentale, met en exergue des procédés rhétoriques classiques. De plus, ce n'est pas seulement le sens des mots qui se révèle, mais également l'effet produit par leur énonciation et leur agencement. Comme le souligne Katchadjian :

> Les sons spécifiques et les mots répétés dévoilent une grande partie du sens du poème, notamment une certaine mélancolie, ainsi qu'une musicalité et une désarticulation du récit poétique. De plus, lorsque ceux qui connaissent le poème par cœur en modifient la lecture, de nouvelles scènes émergent, reliées à d'autres événements, générant ainsi des résonances fascinantes[6].

Prenons comme exemple un extrait de cette réorganisation des *vers-fragments* par la lettre « a » pour observer comment une réflexion prolongée sur le lieu de destination de Martín Fierro se déploie, ponctuée par des déictiques tels que « allá » et « allí » :

> Allaì habraì siguridaì
> Allaì no hay que trabajar,
> alliì jamaìs lo sorpriende
> alliì la provenduriìa.
> alliì me desconocioì.
> alliì mis hijos queridos
> alliì mis pasos dirijo
> Alliì quedoì de mojoìn
>
> Alliì siì se ven desgracias
> Alliì tuito va al reveìs:

Allìì un gringo con un oì rgano

Amigazo, pa sufrir
¡Amigo, queì tiempo aqueì l![7]

D'après l'analyse de Juan Terranova[8] la description commence par l'illusion d'un lieu sécurisé, exempt des fardeaux du travail, mais cette illusion se dissipe rapidement, laissant place à la désillusion. Bien que le gaucho soit sur le point de retrouver ses enfants, qui semblent l'avoir précédé dans cet exil (« allí mis hijos queridos / allí mis pasos dirijo »), les malheurs surgissent sans tarder. Au lieu de ses enfants, il découvre un *gringo* et son orgue, qui deviennent ses nouveaux compagnons de lamentation. Ainsi, tant par la matérialité des mots réagencés que par leur portée sémantique, tout concourt à raviver la mélancolie, qui semble s'épanouir dans chaque recoin du texte.

Par ailleurs, chacun des 49 derniers vers de la réinterprétation de Katchadjian commence par « yo » et énumère un attribut ou une possession de la voix poétique :

Yo sé que allá los caciques

yo seguiré mi destino,

yo seré cruel con los crueles:

Yo soy toro en mi rodeo

yo soy un gaucho redondo

Yo también dejé las rayas...

yo también quiero cantar[9]

De cette façon, la méthode impersonnelle de Katchadjian aboutit à une conclusion où la répétition insistante du « yo » rappelle au lecteur que, quelle que soit l'organisation adoptée, *Martín Fierro* reste avant tout « la fiction d'une longue improvisation autobiographique[10] », comme le soulignent Borges et Guerrero. Ainsi, comme le note César Aira, dans cette « chambre d'échos du poème national », « la voix du récitant reste, dans une dislocation d'outre-tombe, en même temps qu'elle a disparu, et nous réalisons que nous nous sommes libérés de ce qui nous dérangeait le plus : de cette insistance d'une voix à nous dire quelque chose, à se faire comprendre, à nous convaincre[11] ». Paradoxalement, ce processus de récréation automatique basé sur la fragmentation du texte originel, mené principalement par Katchadjian à l'aide du logiciel Excel, dans lequel il « [délaisse] les revendications d'une esthétique "classique" de la cohérence et de la cohésion au profit d'une représentation fragmentaire[12] », semble

donc dissimuler des potentialités littéraires insoupçonnées et ouvrir des perspectives inattendues pour le lecteur.

Ainsi, chez Katchadjian, la fragmentation agit comme un levier de reconfiguration du sens, révélant les potentialités latentes du texte. Poussée à son paroxysme, cette logique trouve une expression encore plus radicale chez Bernardo Schiavetta : le fragment y assume une fonction structurante, orchestrant une poétique en perpétuelle expansion.

2. VERS L'INFINI BABELIQUE : SCHIAVETTA ET LA FRAGMENTATION AMPLIFICATRICE

1. *Vers l'infini babelique : Schiavetta et la fragmentation amplificatrice*

L'écriture fragmentaire apparaît comme une forme de composition littéraire proche du collage ; « Hachez [l'œuvre] en de nombreux fragments, et vous verrez que chacun peut exister à part[13] », écrivait Baudelaire. Cette idée trouve une parfaite illustration dans le projet *Raphèl* de Schiavetta, qui s'inspire des vers de *La Divine Comédie* (1314) de Dante, une œuvre emblématique que Borges considérait comme « le meilleur livre que la littérature ait jamais produit[14] ». L'œuvre de Dante, méditation sur la rédemption et les vertus humaines, touche Schiavetta non seulement par sa dimension littéraire, mais également par sa résonance personnelle en tant que psychiatre. *Raphèl* est donc conçu comme l' « amplification indéfinie » de son épigraphe, un extrait énigmatique tiré du Chant XXXI de l'Enfer, que Schiavetta reprend et traduit dans « Le projet Raphèl » :

***Inferno*, XXXI, 67 ss.**	***Enfer*, XXXI, 67 ss.**
" Raphèl maÿ amèch zabì almì " *C` minciò a gridar la fiera b` cca* *Cui n` n si c` nvenìa più d` lci salmi.* *E il duca mi` ver lui : " Anima sci` cca "…* *P` i disse a me : " Elli stess` s'accusa ;* *Questi è Nembr` tt` , per l` cui mal c` tt`* *Pur un linguaggi` nel m` nd` n` n si usa.* *Lasciaml` stare et n` n parliam` a v` t` ;* *Che c` sì è a lui ciascun linguaggi`* *C` mme'l su` ad altrui, ch'a null` è n` t` "*	*" Raphèl maÿ amèch zabì almì "* Ainsi cria l'épouvantable bouche À qui ne conviendrait rien de plus doux. Et mon guide lui dit : " Ame stupide "… Et puis à moi : " Il s'accuse lui-même, Car c'est Nemrod : à cause de sa faute Sur terre on n'use plus d'un seul langage. Mais laissons-le, ne parlons pas à vide, Puisqu'il ne peut comprendre aucune langue Et que nul ne comprend ce qu'il nous dit… "

Dans cette séquence, Dante attribue à Nemrod, un géant damné, une phrase en langue imaginaire : « RapheÌl mayÌ ameÌch zabiÌ almiÌ ». Selon la tradition rabbinique, Nemrod est le premier roi de Babel, responsable de la construction de la Tour de Babel, dans le but de rejoindre le ciel. Il est responsable de la confusion des langues, et sa punition éternelle correspond à la gravité de son péché : il est non seulement condamné à ne pas comprendre les dialectes des autres, mais sa propre langue devient elle-même incompréhensible. Dans l'univers fictionnel de Dante, la

langue de Nemrod incarne l'inintelligibilité totale, rendue définitive par un décret divin.

Paradoxalement, cette phrase, apparemment indéchiffrable, devient pour Schiavetta le point de départ de son projet *Raphèl*, une exploration infinie de cette « glose indue[15] ». Le projet a évolué à travers plusieurs versions, depuis *Prosopopeïa* en 1983 jusqu'à la publication de six strophes en 2005 dans la revue *Hablar de poesía*, précédées d'un essai-fiction de type borgésien, intitulé *Fragmentos de un poema babélico*. Aujourd'hui, le poème porte le titre *Almiraphèl*, formé en combinant le dernier et le premier des cinq pseudo-mots inventés par Dante (« *Raphelì□l mayì□ ameì□ch zabiì□ almiì□*[16] »), et continue de se développer, avec une version définitive en préparation par Schiavetta.

Examinons dès lors le processus de création de ce texte mosaïco-poétique, qui repose sur deux principes structurels fondamentaux. Il s'agit en effet d'un texte construit par l'interpolation de fragments nouveaux, ou de citations, au sein d'un énoncé initial, lui-même une citation de Dante, qui s'en trouve ainsi fragmenté. Ainsi, ce processus explore et radicalise deux formes poétiques anciennes, relativement peu connues : la couronne de sonnets et le centon. Pour mieux comprendre cette approche, intéressons-nous aux éclaircissements et aux schémas fournis par l'auteur dans l'article « Le Projet Raphèl ». Le poème débute par une première strophe de dix vers, appelée la *strophe zéro*, qui élargit le sens du premier interligne de son épigraphe :

" Raphèl maÿ amèch zabì almì "
----------interligne----------
C` minciò a gridar la fiera b` cca

Huit vers asémantiques, soit huit nouveaux fragments, s'insèrent entre ces deux vers de Dante, constituant ainsi les dix vers de la *strophe zéro* :

" Raphèl maÿ amèch zabì almì
Habla h` rem égiga g` ramen,
Raphèl maÿ amèch zabì almì
Raraêl abrabracha merphergar,
Raphèl maÿ amèch zabì almì
Ba ! ba ! ba ! dalgharaghta !
Raphèl maÿ amèch zabì almì
Kikik` u ritchi tchitchi tzi-tzi-tzi,
Raphèl maÿ amèch zabì almì… "
Cominciò a gridar la fiera bocca…

" Raphèl maÿ amèch zabì almì
Habla h` rem égiga g` ramen,
Raphèl maÿ amèch zabì almì
Raraêl abrabracha merphergar,
Raphèl maÿ amèch zabì almì
Ba ! ba ! ba ! dalgharaghta !
Raphèl maÿ amèch zabì almì
Kikik` u ritchi tchitchi tzi-tzi-tzi,
Raphèl maÿ amèch zabì almì… "
Ainsi cria l'épouvantable bouche…

Ces huit vers asémantiques accentuent le caractère mystérieux du discours de Nemrod. Ils répètent la phrase « Raphelì□l mayì□ ameì□ch zabiì□ almiì□ » et sont entrecoupés de citations extérieures. *Raphèl* se présente ainsi comme un centon multilingue, principalement constitué de fragments provenant de poèmes, chansons, proverbes, dictionnaires et autres sources. Le poème inclut environ soixante-dix citations en langues naturelles, en accord avec la tradition biblique, où le nombre de « nations » issues de Babel est symboliquement fixé à 70 ou 72. En outre, il intègre des «

pseudo-langues », comme ici un extrait des « coups de tonnerre » du *Finnegans Wake* de Joyce (*Bababadalgharaghta*) et un passage en Zanguezi du futuriste russe Khlebnikov (*Kikik'u ritchi tchitchi tzi-tzi-tzi*).

Ensuite, dans chaque interligne de la *strophe zéro*, huit nouveaux *vers-fragments* sont insérés selon le processus d'amplification décrit précédemment. Ce cycle commence par le premier vers de la strophe zéro, suivi de huit vers insérés, puis se termine par le deuxième vers de la strophe zéro. La deuxième strophe du cycle débute par ce second vers, puis s'amplifie de huit vers supplémentaires avant de se clôturer avec le troisième vers de la *strophe zéro* :

" Raphèl maÿ amèch zabì almì	*Habla h` rem égiga g` ramen,*
--8 nouveaux vers intercalés---	***--8 nouveaux vers intercalés---***
Habla h` rem égiga g` ramen,	*Raphèl maÿ amèch zabì almì*

Ce processus d'amplification se poursuit jusqu'à la dixième strophe, qui commence par le dernier vers de la strophe zéro et se termine par le premier vers de celle-ci, formant ainsi une boucle. Chaque strophe du premier cycle crée des liens hypertextuels, permettant la génération de dix nouveaux cycles, chacun composé de dix strophes de dix vers, et ainsi de suite, à l'infini. Chaque vers inséré est rédigé dans une langue distincte, incarnant la multiplication babélique inspirée par la phrase de Nemrod.

Cette structure s'inspire directement d'une forme poétique italienne médiévale, la couronne de sonnets, qui constitue un précurseur historique des hypertextes. Composée de quinze sonnets, cette forme se distingue par l'inclusion, en dernière position, du Sonnet Maître (*Sonetto Magistrale*), équivalent de la *strophe zéro*. Les vers de ce dernier sont formés à partir des premiers et derniers vers de chacun des quatorze sonnets précédents : le premier sonnet débute par le premier vers et se termine par le second vers du sonnet maître ; le deuxième commence par le second vers et finit sur le troisième vers, et ainsi de suite jusqu'au quatorzième, qui commence par le quatorzième vers et se termine par le premier vers du sonnet maître. Martine Marzloff illustre ce processus de manière suivante :

Sonnet-maître (SM) : v. 1..... v. 14

Sonnet 1 : v. 1 du SM + 10 vers + v. 2 du SM

Sonnet 2 : v. 2 du SM + 10 vers + v. 3 du SM

Sonnet 3 : v. 3 du SM + 10 vers + v. 4 du SM[17]

Les quatorze sonnets du cycle résultent d'une arborescence interlinéaire soigneusement orchestrée, identique à celle qui structure les strophes de *Raphèl*.

Bernardo Schiavetta repousse ainsi les limites de la poésie en adaptant des formes

anciennes à l'ère contemporaine, créant une œuvre multiforme qui défie les conventions littéraires. Avec l'*Almiraphèl*, il s'inscrit dans la tradition de la *procedural poetry*, telle que définie par Marjorie Perloff, où le processus de composition fragmentaire prime sur l'expression personnelle. De cette façon, dans cette œuvre babélique, Schiavetta nous confronte, selon Didier Coste, à une forme extrême d'impersonnalité, qui « le [pousse] à renoncer, non seulement à sa langue maternelle, mais également à toute langue naturelle[18]». Ainsi, pour Coste, l'*Almiraphèl* incarne une universalité anthropologique, telle une aporie : « Je ne peux pas parler sans parler du fait de parler, et dans mon monde, comme dans celui de tous, la seule chose que je peux communiquer est mon incommunicabilité[19] », une condition qui rapproche tous les lecteurs à travers cette fatalité partagée.

Ainsi, tandis que Schiavetta pousse la fragmentation jusqu'à une forme d'impersonnalité radicale, Eduardo Berti emprunte une autre voie : celle d'un jeu littéraire nourri par la chanson populaire, où contrainte et expérimentation deviennent les moteurs d'une expressivité nouvelle.

3. DE LA CHANSON AU LABORATOIRE : POR DE SPINETTA À BERTI

Comme le note Françoise Susini-Anastopoulos, si le savoir fragmentaire peut apparaître comme une « science triste » selon la formule d'Adorno, exposée au risque du « non-sens ou de la folie », sa reconnaissance n'en constitue pas moins un geste de lucidité qui « sonne le glas d'un certain attachement à l'idée, ou au mythe, de l'exception créatrice[20] ». Cette exception créatrice, qui accepte le « non-sens », trouve également un écho dans l'œuvre d'Eduardo Berti, en particulier dans son livre *Por. Lecturas y reescrituras de una canción de Luis Alberto Spinetta* (2019). Ce texte s'appuie sur les paroles d'une chanson écrite par Luis Alberto Spinetta et Patricia Zalazar, également intitulée « Por », issue de l'album *Artaud* (1973) du groupe dirigé par Spinetta, Pescado Rabioso, dont le titre rend hommage au poète français Antonin Artaud. « Árbol, hoja, salto, luz, aproximación...[21]» : les paroles se composent d'une série de 47 mots, dont 46 substantifs, suivis de la préposition « por ». Ces paroles, tout à fait singulières, figurent parmi les plus audacieuses de la musique populaire argentine. Eduardo Berti, par ailleurs journaliste rock de renom, avait déjà rendu hommage à Spinetta dans son ouvrage *Spinetta. Crónica e iluminaciones* (1988), témoignant de son admiration pour l'artiste.

La chanson « Por » est née en hiver 1973 lors d'un moment intime entre Spinetta et Patricia Zalazar. Son originalité réside dans l'appréciation des mots davantage pour leur sonorité que pour leur signification, sans lien logique ni structure syntaxique conventionnelle : chaque mot désigne son propre objet, ouvrant ainsi la voie à des résonances individuelles ou des associations libres. Le titre, pouvant être interprété comme le « par » de la multiplication, reflète cette multiplicité de significations. Comme l'explique Spinetta dans *Crónica e iluminaciones*, la musique étant déjà composée,

l'objectif était simplement que les mots s'intègrent à la métrique.

À partir de cette série de mots unique, Berti saisit l'occasion de mener des exercices de réécriture, en isolant chaque mot comme un fragment autonome. Cette démarche s'inscrit dans une logique oulipienne, Berti étant depuis 2014 le premier membre hispanophone du groupe, aux côtés de Pablo Martín Sánchez. Il soumet ainsi ces paroles à une série de contraintes, transformant cet ouvrage, selon ses propres mots, en l'un des plus oulipiens qu'il ait réalisés. Ses exercices d'écriture vont au-delà de simples permutations ou réorganisations des mots ; ils incluent également des « modifications formelles, des découpes, des démembrements, des élargissements, des montages visuels ou des versions alternatives[22] ».

L'exercice de réorganisation fragmentaire le plus simple, à l'instar du *Martín Fierro* de Pablo Katchadjian, est celui de « Por orden alfabético », où les 47 mots sont disposés selon l'ordre alphabétique. Thématiquement, cet exercice s'intègre dans un cadre plus large, où plusieurs autres expérimentations viennent illustrer les affinités littéraires de l'auteur. Parmi celles-ci, « Por Martín Fierro » recense les mots de la chanson présents dans l'œuvre de José Hernández, établissant ainsi un lien direct entre les deux créations. De manière similaire, « Por Marcel Proust » s'inspire du premier tome de *À la recherche du temps perdu, Du côté de chez Swann*, en explorant les termes transposés en français, ce qui élargit encore les horizons intertextuels de l'œuvre.

En parallèle, Berti s'inspire de l'art concret brésilien, notamment d'Augusto de Campos et son poème de 1965, qui joue avec les mots « lixo » (ordure) et « luxo » (luxe), pour décomposer les mots graphiquement :



« Lixo / Luxo », Augusto de Campos, 1985

« Por concretismo », Eduardo Berti, 2019

L'auteur engage également des proches de l'artiste dans ses créations : « Por amigos (Emilio y Rodolfo) » met en scène Emilio del Guercio et Rodolfo García, musiciens et amis de Spinetta, à travers un jeu de cartes où les mots de la chanson sont redistribués au hasard. Enfin, « Por guía telefónica » fait apparaître les mots de la chanson qui sont également des noms de famille, répertoriés dans l'annuaire téléphonique de Buenos Aires de 1950, l'année de naissance de Spinetta. Cette approche dévoile l'aspect thématique insolite et profondément original de l'œuvre d'Eduardo Berti.

Or, ce que nous souhaitons souligner ici, au-delà des exercices formels et graphiques permis par la fragmentation des paroles, c'est que Berti, à partir d'une chanson constituée de fragments asémantiques, s'efforce précisément d'établir des liens sémantiques entre les termes, tissant ainsi un nouveau réseau de sens. Par exemple, dans « Por ecuaciones », il introduit des relations logiques entre les mots sous forme d'opérations mathématiques, telles que « Cielo - nube = insolación » ou « Hombre x Dios = rey + sol ». De même, dans « Por duplas de afinidades », les 46 mots (à l'exclusion de « por ») sont réorganisés en 23 binômes présentant des affinités conceptuelles, comme « Mueble / Cama » ou « Menta / Gusto ». Chaque mot est ensuite remplacé, dans la chanson, par son « partenaire de binôme », engendrant ainsi de nouvelles connexions et interprétations.

Finalement, jeu et structure permutative fusionnent pour occuper une place centrale

dans cet ouvrage, où l'auteur invite le lecteur à élaborer sa propre organisation des fragments de la chanson à l'aide de cartes à découper et à réarranger sans fin. Le lecteur peut choisir de réorganiser les cartes de manière aléatoire, par exemple en les lançant en l'air ou en les mélangeant à sa guise, ou bien de suivre un schéma précis, à l'instar du livre qu'il vient de parcourir, libérant ainsi son imagination pour explorer d'autres formes de contraintes. Voici les consignes qui lui sont adressées :

> Recorte (si así lo desea) las 47 palabras que componen la canción Por.
>
> Arme con ellas otras versiones de la letra.
>
> Puede usar las cartas como si fuera un mazo y mezclarlas al azar.
>
> Puede ordenarlas siguiendo determinados criterios.
>
> Puede incluso meterlas en una bolsa y convertirse en un gran poeta dadaísta.
>
> Puede emplear las notas musicales y escribir otras melodías[23].

Un bonus supplémentaire, sous la forme d'une enveloppe contenant des cartes reprenant des fragments d'autres chansons de Spinetta, invite le lecteur à composer un poème, en suivant les règles du hasard ou de sa propre volonté, et d'explorer ainsi une infinité de combinaisons. Cette approche invite à une redécouverte créative de la langue et de la musique, transformant chaque lecture en une expérience participative, ludique et inédite.

À travers ces formes où se croisent le jeu, la contrainte et l'hybridation, se dessine un rapport renouvelé à l'acte de création. Mais que nous disent ces pratiques fragmentaires de l'expérience contemporaine : de ses incertitudes, de ses tensions, ou de son désir de recomposition ?

4. FRAGMENTER POUR RECOMPOSER : ENJEUX ESTHÉTIQUES ET EXISTENTIELS D'UNE FORME

Chez les auteurs mentionnés, cette appétence pour le fragmentaire, l'originalité et l'innovation semble porter la trace d'un rapport plus intime et existentiel à l'écriture. Selon Sélom Komlan Gbanou, « le fragmentaire se fait de plus en plus le reflet de l'individu délocalisé, dépersonnalisé et désespéré qui cherche à recoudre rêves, souvenirs, altérité de soi, angoisse identitaire, exigences d'un nouvel horizon d'attente, etc., dans un univers textuel qui cherche à affirmer sa propre autorité[24] ». Pablo Katchadjian lui-même souligne que la publication de son ouvrage expérimental *El Martín Fierro ordenado alfabéticamente* répondait « à une nécessité expressive », expliquant qu'il « a ordonné le Martín Fierro lors d'un moment de désordre personnel[25] », cherchant ainsi, par cette contrainte, à imposer un ordre dans sa propre vie.

Par ailleurs, Alain Montandon soulève une question pertinente : « On peut s'interroger sur cet engouement pour les formes brèves et plus particulièrement celui de nos contemporains pour le discontinu, la bigarrure, le marginal, le presque rien, ces jets de l'émotion, ces télégrammes de l'âme, ces esquisses de rêve[26]». Une explication possible réside dans la manière dont les auteurs argentins s'efforcent de subvertir leur tradition littéraire, comme l'a observé Borges dans « El escritor argentino y la tradición » en 1953. Damián Tabarovsky pousse cette réflexion plus loin en qualifiant la littérature argentine de « déplacement ». Il illustre ce concept avec une anecdote sur un malentendu linguistique avec Edgardo Cozarinsky, où il montre que ce « petit décalage » devient un élément fondamental de la singularité de la tradition littéraire argentine ; une tradition « périphérique, marginale, inassimilable », qui échappe aux normes de la légitimité et se définit par l'originalité de son œuvre :

> En France, il y a un mot « paraît » [*pareil*] qui signifie « la même chose », mais nous, les Argentins, croyons qu'il signifie « similaire », alors quand quelqu'un devant nous au restaurant commande quelque chose et que nous voulons la même chose, nous finissons par commander quelque chose de « similaire ». [Rires] Ce petit malentendu pour moi est très significatif, car c'est le hiatus où peut se glisser la meilleure tradition littéraire, celle du petit déplacement. C'est appartenir ainsi à cette tradition, mais un peu de côté, un peu décalé[27].

Dans ce contexte, la fragmentation devient une manière de « célébrer le pluralisme, la multiplicité, l'esprit d'ouverture[28] », en brisant les chaînes de la totalité et de la répétition. Selon David Spurr, elle permet ainsi de « sauver la pensée et l'œuvre de la répétition éternelle du même[29]». Pierre Garrigues résume parfaitement cette perspective en affirmant que « l'écriture fragmentaire est une technique érigée en éthique[30] » qui, en échappant à tout système, remet en cause toutes les certitudes littéraires. Nous pourrions dès lors considérer que la fragmentation, loin de n'être qu'un choix formel, puisse s'inscrire dans une démarche personnelle, esthétique et philosophique plus profonde.

BIBLIOGRAPHIE

« Appel à communication – Journée d'étude jeunes chercheurs & chercheuses "Littératures du Sud" », « Fragment & fragmentaire dans les littératures africaines et antillaises : formes, enjeux et représentations », 23 juin 2023, Université de Strasbourg, [En ligne : https://ecritures.univ-lorraine.fr/sites/default/files/users/documents/appel_a_communication_je_litteratures_du_sud_2023.pdf], page consultée le 23 février 2025.

« Appel à communications "De l'écriture et des fragments : littérature, culture, arts" », Colloque international à l'Université de Mulhouse, 20–22 mars 2014, [En ligne :

https://www.fabula.org/actualites/59754/de-l-ecriture-et-des-fragments-litterature-culture-arts.html], page consultée le 23 février 2025.

« Quatre choses à savoir sur Dante, mort il y a 700 ans jour pour jour », *France Culture*, 2021, [En ligne : https://www.francetvinfo.fr/culture/livres/quatre-choses-a-savoir-sur-dante-mort-il-y-a-700-ans-jour-pour-jour_4771067.html], page consultée le 24 février 2025.

« Tendencias en la literatura argentina de hoy », *Eterna Cadencia*, vendredi 10 mai 2013, transcription par Irina Pinzucoti, [En ligne : https://eternacadencia.com.ar/nota/tendencias-en-la-literatura-argentina-de-hoy/8394], page consultée le 2 février 2024.

AIRA, César, « El tiempo y el lugar de la literatura », *Revista Otra Parte*, n° 19, 2009.

BAUDELAIRE, Charles, *Œuvres complètes de Charles Baudelaire*, Paris, Michel Lévy frères, 1869.

BAYARD, Pierre, *Le Plagiat par anticipation*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2009.

BERTI, Eduardo, *Por. Lecturas y reescrituras de una canción de Spinetta*, Buenos Aires, Gourmet Musical Ediciones, 2019.

BORGES, Jorge Luis et GUERRERO, Margarita, *El* "*Martín Fierro*", Buenos Aires, Editorial Columba, 1953.

COSTE, Didier, « El poema en lengua babélica de Bernardo Schiavetta », *Cuadernos LIRICO*, 2020, [En ligne : http://journals.openedition.org/lirico/9693], page consultée le 15 mars 2024.

KATCHADJIAN, Pablo, *El Martín Fierro ordenado alfabéticamente*, Buenos Aires, SU IMPRESS S.A, 2007.

MARZLOFF, Martine, « De l'échantillon comme modèle poétique dans l'œuvre de Bernardo Schiavetta », dans *Poète cherche modèle. XIXe, XXe et XXIe siècles*, sous la direction de Corinne Bayle et Éric Dayre, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2017.

MONTANDON, Alain, « Formes brèves et microrécits », *Le pouvoir de l'opinion publique / Micro-récits et frontières dans les textes espagnols du Siècle d'Or*, 2013, [En ligne : https://journals.openedition.org/framespa/2481], page consultée le 24 février 2025.

PAQUIRY, Nithya, « Goncourt à Hervé Le Tellier : qu'est-ce que l'Oulipo, cette (litté)rat(ure) de laboratoire ? », *France Culture*, 2020, [En ligne : https://www.radiofrance.fr/franceculture/goncourt-a-herve-le-tellier-qu-est-ce-que-l-oulipo-cette-litte-rat-ure-de-laboratoire-2357211], page consultée le 24 février 2025.

PIRON, Alexis, « Ode à Priape », *Œuvres complètes illustrées*, éd. P. Dufay, Paris, Guillot, 1928–1931, t. III, p. 7.

SAAVEDRA GALINDO, Alexandra, « Retóricas de la intervención literaria : El Aleph Engordado de Pablo Katchadjian », *Revista Chilena de Literatura*, n° 97, avril 2018.

SCHIAVETTA, Bernardo, « Le projet Raphèl », abrégé de l'article paru dans Document Numérique, éditions Hermès Lavoisier : « Raphèl : hyperpoème babélique », vol. 5/12, 2001.

SPURR, David, « Le fragment comme forme littéraire », Université de Genève, 2011.

TERRANOVA, Juan, *Los gauchos irónicos*, Buenos Aires, Milena Caserola, 2013.

NOTES

[1]
PIRON, Alexis, « Ode à Priape », *Œuvres complètes illustrées*, éditions de P. Dufay, Paris, Guillot, 1928-1931, III, 7, p. 1079.

[2]
« la creì□ation [..] consiste souvent pour l'eì□crivain, en prenant un ou plusieurs temps d'avance sur ses contemporains, aì□ s'inspirer d'œuvres aì□ venir, et parfois d'auteurs qui ne sont pas encore neì□s. Les grands creì□ateurs, on le verra, ont souvent eì□teì□ – telle est aì□ la fois leur force et leur faiblesse – des plagiaires par anticipation », BAYARD, Pierre, *Le plagiat par anticipation*, Paris, Minuit, 2009, p. 15.

[3]
« *L'Oulipo, l'Ouvroir de littérature potentielle, c'est un groupe de travail qui existe depuis maintenant soixante ans et qui regroupe donc des mathématiciens, des physiciens, des amoureux du langage, des écrivains évidemment aussi, qui tous travaillent sur la littérature sous contrainte. C'est-à-dire qu'on s'intéresse à la manière dont un texte peut naître en appliquant dans son écriture une consigne, une structure, une forme ou ce qu'on appelle aussi, une contrainte. L'idée est toujours de s'imposer des choses pour commencer à écrire* », PAQUIRY, Nithya, « Goncourt à Hervé Le Tellier : qu'est-ce que l'Oulipo, cette (litté)rat(ure) de laboratoire ? », *France Culture*, 2020, [En ligne : https://www.radiofrance.fr/franceculture/goncourt-a-herve-le-tellier-qu-est-ce-que-l-oulipo-cette-litte-rat-ure-de-laboratoire-2357211], page consultée le 24 février 2025.

[4]
Appel aì□ communication – Journeì□e d'eì□tude jeunes chercheurs & chercheuses « Litteì□ratures du Sud », « Fragment & fragmentaire dans les litteì□ratures africaines et antillaises : formes, enjeux et repreì□sentations », 23 juin 2023, Universiteì□ de Strasbourg, [En ligne : https://ecritures.univ-lorraine.fr/sites/default/files/users/documents/appel_a_communication_je_litteratures_du_sud_2023.pdf], page consultée le 23 février 2025.

[5]
Ibid.

[6] Propos tirés d'une communication personnelle avec l'auteur.

[7] KATCHADJIAN, Pablo, *El Martín Fierro ordenado alfabéticamente*, Buenos Aires, SU IMPRESS S.A, 2007, pp. 9-10. (Là, il y aura de la sécurité / Là, il ne faut pas travailler, / Là, jamais il n'est surpris / Là, la providence. / Là, je ne me suis pas reconnu. / Là, mes chers enfants / Là, je dirige mes pas / Là, c'est resté comme un repère / Là, oui, on voit des malheurs / Là, tout va à l'envers : / Là, un gringo avec un orgue / Mon ami, pour souffrir / Mon ami, quel temps c'était ! Nous avons traduit).

[8] TERRANOVA, Juan, *Los gauchos irónicos*, Milena Caserola, 2013.

[9] *Ibid.*, p. 53. (Je sais que là-bas les caciques / je suivrai mon destin, / je serai cruel avec les cruels : / Je suis un taureau dans mon enclos / je suis un vrai gaucho / Moi aussi, j'ai laissé des traces... / moi aussi, je veux chanter. / Moi aussi, j'avais des habits / Parfois, j'ai l'intention / j'ai d'autres avis, / J'ai peu de patience / J'avais un couteau avec un S, / J'avais des demi-bottes. Nous avons traduit).

[10] BORGES, Jorge Luis, GUERRERO, Margarita, *El "Martil□n Fierro"*, Buenos Aires, Editorial Columba, 1953, pp. 26-27.

[11] AIRA, César, « El tiempo y el lugar de la literatura », *Revista Otra Parte*, n° 19, 2009, [En ligne : https://www.revistaotraparte.com/op/ideas/el-tiempo-y-el-lugar-de-la-literatura/], page consultée le 15 mars 2024. (« [...] una cal□mara de ecos del poema nacional [...] La voz del recitador permanece, en una dislocacio□n de ultratumba, al mismo tiempo ha desaparecido, y nos damos cuenta con sorpresa de que nos hemos librado justo de lo que mal□s nos molestaba: de esa insistencia de una voz en decirnos algo, hacerse entender, convencernos ». Nous avons traduit).

[12] Appel à communications « De l'écriture et des fragments : littérature, culture, arts », Colloque international et pluridisciplinaire à l'Université de Mulhouse, 20-22 mars 2014, organisé par l'Institut de recherche en langues et littératures européennes (ILLE EA 4363), [En ligne : https://www.fabula.org/actualites/59754/de-l-ecriture-et-des-fragments-litterature-culture-arts.html], page consultée le 23 février 2025.

[13] BAUDELAIRE, Charles, *Œuvres complètes de Charles Baudelaire*, Michel Lévy frères, 1869, IV, « Petits poèmes en prose », « Les Paradis Artificiels », p. 1.

[14] Quatre choses à savoir sur Dante, mort il y a 700 ans jour pour jour — France Culture, 2021. [En ligne : https://www.franceculture.fr/litterature/quatre-choses-a-savoir-sur-dante-mort-il-y-a-700-ans-jour-pour-jour_4771067.html], page consultée le 24 février 2025.

[15] SCHIAVETTA, Bernardo, « Le projet Raphèl », abrégé de l'article paru dans la revue *Document Numérique*, éditions Hermès Lavoisier : « Raphèl : hyperpoème babélique », vol. 5/12, 2001, p. 1.

[16] C'est nous qui soulignons.

[17] MARZLOFF, Martine, « De l'échantillon comme modèle poétique dans l'œuvre de Bernardo Schiavetta », *Poète cherche modèle, XIX^e^, XX^e^ et XXI^e^ siècles*, sous la direction de Corinne BAYLE et Éric DAYRE, Presses universitaires de Rennes, 2017, p. 218.

[18] COSTE, Didier, « El poema en lengua babeì□lica de Bernardo Schiavetta », *Cuadernos LIRICO*, 2020, [En ligne : http://journals.openedition.org/lirico/9693], page consultée le 15 mars 2024. (« El imperativo de la impersonalidad y la nadería de la personalidad lo lleva a renunciar, no solo a su lengua materna, sino también a toda lengua natural ». Nous avons traduit).

[19] *Ibid.* (« no puedo hablar sin hablar del habla, y en mi mundo, como en los mundos de todos, lo único que puedo comunicar es mi incomunicabilidad ». Nous avons traduit).

[20] Appel aì□ communication – Journeì□e d'eì□tude jeunes chercheurs & chercheuses « Litteì□ratures du Sud », « Fragment & fragmentaire dans les litteì□ratures africaines et antillaises : formes, enjeux et repreì□sentations », *op. cit.*

[21] « Por », Pescado Rabioso, Album *Artaud*, 1973. (Arbre, feuille, saut, lumière, approche. Nous avons traduit).

[22] BERTI, Eduardo, *Por. Lecturas y reescrituras de una canción de Spinetta*, Buenos Aires, Gourmet Musical Ediciones, 2019, p. 11. (« cambios formales, recortes, desmembramientos, ampliaciones, montajes visuales o versiones alternativas ». Nous avons traduit).

[23] *Ibid.*, p. 137. (Découpez (si vous le souhaitez) les 47 mots qui composent la chanson Por. Composez avec eux d'autres versions des paroles. Vous pouvez utiliser les mots comme un jeu de cartes et les mélanger au hasard. Vous pouvez les ordonner selon certains critères. Vous pouvez même les mettre dans un sac et devenir un grand poète dadaïste. Vous pouvez également utiliser les notes musicales et écrire d'autres mélodies. Nous avons traduit).

[24] Appel aì communication – Journeìe d'eìtude jeunes chercheurs & chercheuses « Litteìratures du Sud », « Fragment & fragmentaire dans les litteìratures africaines et antillaises : formes, enjeux et repreìsentations », *op cit.*

[25] SAAVEDRA GALINDO, Alexandra, « Retóricas de la intervención literaria : *El Aleph Engordado* de Pablo Katchadjian », *Revista Chilena de Literatura*, n° 97, avril 2018, p. 279. (« *El Martiìn Fierro* lo ordeneì en un momento de desorden personal ». Nous avons traduit).

[26] MONTANDON, Alain, « Formes brèves et microrécits », Le pouvoir de l'opinion publique / Micro-récits et frontières dans les textes espagnols du Siècle d'Or, 2013, [En ligne : https://journals.openedition.org/framespa/2481] page consultée le 24 février 2025.

[27] « Tendencias en la literatura argentina de hoy », *Eterna cadencia*, vendredi 10 mai 2013, transcription par Irina Pinzucoti, [En ligne : https://eternacadencia.com.ar/nota/tendencias-en-la-literatura-argentina-de-hoy/8394], page consultée le 2 février 2024. (« En Francia hay una palabra "paraît" que quiere decir "lo mismo", pero los argentinos creemos que quiere decir "parecido", entonces cuando uno va un restaurant y el de adelante pide algo y nosotros queremos lo mismo terminamos pidiendo algo "parecido". [Risas] Ese pequeño error para mí es muy significativo, porque es el hiato donde se puede colar la mejor tradición de la literatura que es esa del pequeño desplazamiento. Pertenecer a esa tradición, pero un poquito al costado, un poquito desplazada ». Nous avons traduit).

[28] SPURR, David, « Le fragment comme forme littéraire », Université de Genève, 2011.

[29] *Ibid.*

[30] GARRIGUES, Pierre, *Poétiques du fragment*, Klincksieck esthétique, 1995, Compte-

rendu de lecture établi par Martine Marzloff, chargée de recherche, INRP.

L'AUTEUR

Léa De Narkevitch**.** Professeure agrégée d'espagnol, docteure en Études ibériques et latino-américaines (Université de Perpignan, 2025). Sa thèse, « *De la contrainte à la liberté : étude d'un paradoxe dans la littérature argentine contemporaine (Berti, Katchadjian, Schiavetta)* », examine les poétiques de la contrainte et les dynamiques expérimentales à l'œuvre dans l'écriture argentine actuelle. Elle enseigne dans le secondaire et intervient parallèlement dans l'enseignement supérieur, notamment à l'Université de Perpignan