L'histoire dans l'oeuvre d'Andrés Rivera : écriture, réécriture et manipulation

Marina Letourneur

▶ **To cite this version:**

Marina Letourneur. L'histoire dans l'oeuvre d'Andrés Rivera : écriture, réécriture et manipulation. Littératures. Université d'Angers, 2015. Français. NNT : 2015ANGE0008 . tel-01306581

HAL Id: tel-01306581
https://theses.hal.science/tel-01306581

Submitted on 25 Apr 2016

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

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

Thèse de Doctorat

Marina LETOURNEUR

Mémoire présenté en vue de l'obtention du
grade de Docteur de l'Université d'Angers
sous le label de L'Université Nantes Angers Le Mans

École doctorale : *SCE (Sociétés, Cultures, Echanges)*

Discipline : *Espagnol (section 14)*
Spécialité : *Langues, civilisations et littératures étrangères*
Unité de recherche : *3L.AM EA 4335*

Soutenue le *10 juillet 2015*
Thèse N° : *1488*

L'histoire dans l'œuvre d'Andrés Rivera : écriture, réécriture et manipulation

JURY

Rapporteurs :	**Dante BARRIENTOS TECÚN**, Professeur, Université d'Aix-Marseille **Cecilia GONZÁLEZ**, Maître de Conférence HDR, Université de Bordeaux Montaigne
Examinateurs :	**Raúl CAPLÁN,** Maître de Conférence HDR, Université d'Angers **Graciela VILLANUEVA**, Professeur, Université Paris Est - Créteil
Directeur de Thèse :	**Erich FISBACH**, Professeur, Université d'Angers

Remerciements

Je commencerai par remercier Monsieur Erich Fisbach, directeur de cette thèse, pour la confiance qu'il m'a accordée en acceptant de la diriger. Sa grande disponibilité, sa patience, ses lectures minutieuses de mon travail, ses conseils et ses encouragements m'ont permis de mener à bien ce travail doctoral.

Mes remerciements vont également à Monsieur Andrés Rivera, qui a pris le temps de répondre à certaines de mes interrogations sur son œuvre et son travail d'écrivain, et à Madame Susana Fiorito — sans qui ces échanges avec l'auteur n'auraient pas été possibles — pour sa réactivité et ses chaleureux encouragements.

Je voudrais exprimer toute ma gratitude à Madame Teresita Mauro Castellarín, Professeure à l'Université Complutense de Madrid, pour avoir mis à ma disposition la quasi intégralité de l'œuvre d'Andrés Rivera qu'elle possède dans sa bibliothèque personnelle. J'ai ainsi pu avoir accès à certains ouvrages qui n'étaient plus édités. Son aide est, à mes yeux, inestimable. Je la remercie aussi pour nos riches échanges lors de mon court séjour à Madrid en 2008 ; ils m'ont permis d'entrevoir de nouvelles pistes de réflexion.

Je remercie Madame Marie-José Hanaï, professeure à l'Université de Rouen, de m'avoir envoyé certains de ses articles consacrés au roman historique mexicain. Ils ont contribué à nourrir ma réflexion.

Je remercie également Monsieur Guillermo Mira, Professeur à l'Université de Salamanque, pour l'entretien fructueux qu'il m'a accordé lors de son récent séjour à Angers, mais aussi pour sa gentillesse et son enthousiasme.

Merci aux membres du laboratoire 3L. AM pour leurs marques de sympathie et leur soutien au long de ce travail de recherches et spécialement à Joëlle Vinciguerra, qui m'a apporté son aide sur les aspects plus techniques de cette thèse et qui s'est toujours montrée d'une grande disponibilité.

Je tiens à remercier Monsieur Dante Barrientos Tecún, Monsieur Raúl Caplán, Madame Cecilia González et Madame Graciela Villanueva de m'avoir fait l'honneur de constituer mon jury de thèse.

Un grand merci à mes amis et à mes collègues du Collège Honoré de Balzac de Saumur pour leur soutien et leurs encouragements et notamment à Vanessa Auroy, Christine Banchereau, Estelle Bonnet, Hélène Brosseau, Geneviève Lescop, Matthieu Pinson et Perrine Siberchicot pour leurs relectures ou leur aide précieuse au moment de traduire en français la langue de Shakespeare.

Enfin, je remercie mes proches pour leur affection et leur soutien indéfectible. J'ai une pensée particulière pour ma mère qui a relu ce travail avec beaucoup de bienveillance.

TABLE DES MATIERES

INTRODUCTION 11

1. L'HISTOIRE ENTRE SCIENCE ET FICTION 27

1. 1 : Les évolutions de l'écriture de l'histoire 31

1.1.1 L'histoire comme science 31

1.1.2 L'histoire comme récit 33

1.1.3 Récit historique et récit fictif : la réflexion des philosophes, critiques et écrivains 43

1.2 : Les évolutions du roman historique 59

1.2.1 Georges Lukács, premier théoricien du roman historique 59

1.2.2 Roman historique, histoire et identité 63

1.2.3 Le roman historique « traditionnel » en Amérique latine et en Argentine 67

1.2.4 Le « nouveau roman historique » 72

1.2.5 La métafiction historiographique 90

1.2.6 Pacte de lecture et horizon d'attente 99

2. L'HISTOIRE COMME REFERENT DE CHOIX DANS L'ŒUVRE DE RIVERA 117

2.1 : Rivera et le roman historique 121

2.1.1 Le rejet du qualificatif « historique » 121

2.1.2 Les sources historiographiques 123

2.2 : Le lecteur de Rivera et le roman historique 127

2.2.1 Le péritexte 128

a) Les titres 128

b) Les couvertures et quatrièmes de couverture 129

c) Les épigraphes 137

2.2.2 L'*incipit* 139

2.3 : Les entités historiques 142

2.3.1 Les personnages référentiels protagonistes 142

a) Juan José Castelli 143

b) José María Paz 158

c) Juan Manuel de Rosas 166

2.3.2 Les personnages référentiels secondaires 176

2.3.3 Les autres personnages référentiels 182

2.3.4 Contextes et événements historiques 185

a) La Révolution de Mai 186

b) Les guerres civiles et le rosisme 188

c) Les balbutiements de la nation argentine et l'essor de la bourgeoisie rurale 195

d) Les débuts du XX^{e} siècle 199

2.4 : Le passé et ses échos dans le présent 206
2.4.1 La défaite comme fil conducteur 208
2.4.2 Les constantes dans l'histoire selon Rivera : pouvoir, violence et souffrance 215

3. MANIPULATIONS ET REECRITURES : LA LITTERATURE COMME UNE ECRITURE POSSIBLE DE L'HISTOIRE 229
3.1 : L'histoire officielle 233
3.2 : L'histoire artificielle 244
3.2.1 Les limites de l'historiographie 245
3.2.2 Rosas, premier révisionniste 257
3.2.3 L'histoire comme représentation théâtrale 269
3.3 : La fiction rivérienne : une mise en scène de l'écriture problématique de l'histoire 275
3.3.1 Six personnages en quête d'identité 276
3.3.2 « Sous l'histoire, la mémoire et l'oubli » 287
a) Subjectivité et intersubjectivité 287
b) Subjectivité et conséquences sur le chronotope 291
c) Mémoire individuelle et mémoire collective 299
3.3.3 Deux mises en scène de l'écriture de l'histoire : les cahiers de Juan José Castelli et de Saúl Bedoya 304
a) Castelli, ou l'histoire énigmatique 304
b) Bedoya, ou l'histoire irrévérencieuse 312

CONCLUSION 323

BIBLIOGRAPHIE 337

ANNEXES 351
Annexe 1 : Biographie chronologique d'Andrés Rivera 353
Annexe 2 : Couvertures et quatrièmes de couverture des romans du corpus 361
Annexe 3 : Biographies chronologiques de Juan José Castelli, Juan Manuel de Rosas et José María Paz 373

INTRODUCTION

En 1992, à l'âge de soixante-quatre ans, Andrés Rivera reçoit le Prix National de Littérature en Argentine pour son roman *La revolución es un sueño eterno* publié cinq ans auparavant. L'écrivain — dont le premier roman *El precio* date de 1957 — bénéficiait jusqu'alors d'un certain succès critique, mais qui demeurait assez confidentiel. Ce Prix National va contribuer à le faire connaître et à faire connaître son œuvre à un public plus élargi.

Le protagoniste de *La revolución es un sueño eterno* est Juan José Castelli[1] (1764-1812), l'« orateur » de la Révolution de Mai[2]. Le roman le met en scène au moment où il se fait juger pour des crimes qu'il aurait commis lors de sa campagne militaire dans le Haut-Pérou et où il souffre — ironie du sort — d'un cancer de la langue.

[1] L'historien paraguayen Julio César CHAVES fut le premier à consacrer un ouvrage à Juan José Castelli : *Castelli. El adalid de Mayo*, Buenos Aires, Leviatán, 1957. Une brève biographie de Juan José Castelli figure en annexe de cette thèse (Annexe 3).

[2] Ce qu'on appelle communément « La Révolution de Mai » désigne une série d'événements qui se déroulèrent entre le 18 et le 25 mai 1810 à Buenos Aires, alors capitale de la Vice-royauté du Río de la Plata. Malgré le contrôle de la diffusion de la presse exigé par le vice-roi Cisneros, ceux qu'on appelait les patriotes — autrement dit les *criollos* (créoles) qui revendiquaient plus de représentation politique au sein de la Vice-royauté et rejetaient l'absolutisme de la monarchie espagnole — furent informés que l'Espagne était désormais tout entière sous la domination française, à l'exception de Cadix où s'était constitué un Conseil de Régence destiné à remplacer la Junte Suprême de Séville. Cette Junte était l'un des derniers bastions du pouvoir de la couronne espagnole après l'abdication du roi Ferdinand VII et l'occupation des troupes napoléoniennes en Espagne. La Révolution commença les 18 et 19 mai par l'action militaire. Saavedra — alors chef du Régiment des Patriciens — et ses collègues de la milice firent pression sur le Cabildo et sur le vice-roi pour que celui-ci organise une réunion, un Cabildo ouvert. Celui-ci eut lieu le 22 mai. Juan José Castelli, avocat de formation, prononça un discours éloquent — qui lui valut plus tard le surnom d'« orateur de Mai » — dans lequel il souligna l'illégitimité du pouvoir de Cisneros puisque le gouvernement espagnol n'existait plus, et demanda la rétroversion de Souveraineté au peuple de Buenos Aires. Le 25 mai, sous la pression de la foule rassemblée place de la Victoire, Cisneros fut écarté de la nouvelle Junte élue. Cette Première Junte dite patriotique était composée de neuf membres dont Saavedra (président), Belgrano et Castelli (membres votants), Mariano Moreno et Juan José Paso (secrétaires). Lors du Cabildo ouvert, Castelli proposa une motion d'indépendance totale qui ne fut pas acceptée. L'indépendance ne fut entérinée que six ans plus tard, le 9 juillet 1816. Néanmoins, la Révolution de Mai est considérée comme l'un des événements fondamentaux du processus des indépendances en Amérique latine. Voir : LYNCH John, *Las revoluciones hispanoamericanas 1808-1826*, Barcelona, Ariel Historia, Nueva edición ampliada y puesta al día, 2004 (1ère édition : 1976). Pour les ouvrages plus anciens, voir : *Historia de Belgrano y de la independencia argentina* de Bartolomé MITRE (dont la troisième édition augmentée date de 1882), ou encore *La gran semana de 1810* de Vicente Fidel LOPEZ (publié en 1896). Précisons que des historiens rattachés au courant révisionniste remettent en cause l'idée selon laquelle la Révolution de Mai fut une révolution antihispanique et indépendantiste comme la présente l'histoire mitriste. Voir notamment : GALASSO Norberto, *La Revolución de Mayo (El pueblo quiere saber de qué se trató)*, Buenos Aires, Ediciones del pensamiento nacional, 2005.

Quatre ans plus tard, Rivera publie *El farmer*, dont le protagoniste est Juan Manuel de Rosas, l'auto-proclamé « Restaurateur des Lois » qui gouverna d'une main de fer la province de Buenos Aires pendant presque vingt ans (entre 1829 et 1832 puis entre 1835 et 1852). Au moment de sa sortie, le roman restera en tête des ventes pendant plusieurs semaines en Argentine[1].

Les protagonistes de ces deux romans à succès les rapprochent, à première vue, du sous-genre historique. Cependant, Andrés Rivera rejette la notion de « roman historique », à l'instar de certains de ses contemporains et compatriotes tels Juan José Saer qui affirme que « le roman historique est une impossibilité épistémologique », ou Eduardo Belgrano Rawson qui qualifie le roman historique de « genre abominable[2] ». Rivera affirme, quant à lui, n'écrire que des romans, sans un quelconque qualificatif les intégrant dans un sous-genre en particulier. Lorsque Carlos Gazzera lui demande ce qu'il ressent quand la critique littéraire caractérise certains de ses romans comme « historiques », voici ce qu'il lui répond :

> Pour moi, c'est une stupidité. Je n'écris pas de romans historiques. Je ne fais pas d'histoire. Bien sûr que non ; je ne suis pas le lieutenant de Bartolomé Mitre ou d'un autre historien bien meilleur que lui comme José Luis Busaniche. Mon intention est d'écrire un roman. Il m'est difficile d'accepter qu'on me parle de romans historiques. Ceux que vous mentionnez sont des romans ; que l'un d'eux ait comme protagoniste Castelli et que l'autre ait comme protagoniste Rosas est assez fortuit. (…) simplement je crois que comme tout narrateur, j'ai la liberté de situer l'histoire que je prétends raconter à une époque déterminée[3].

Lorsqu'au cours de ce travail nous étudierons plus en détail *La revolución es un sueño eterno* ou *El farmer*, nous verrons que le choix de ces deux protagonistes n'est guère fortuit…

Au-delà de ces deux romans, dans sa grande majorité, la production romanesque de Rivera a un lien étroit avec l'histoire plus ou moins récente de l'Argentine. José Luis De Diego[4] a proposé une classification en quatre groupes des romans de Rivera parus

---

[1] Voir : « Feria del Libro. Mañana se presenta el escritor Andrés Rivera », *Edición Uno*, Santa Fe, 26/09/03. Lien (consulté le 13/02/15) : « http://www.edicionuno.com.ar/noticias.php?idnota=1815&date=9-2009

[2] SAER Juan José, BELGRANO RAWSON Eduardo, LAMBORGHINI Leónidas, RIVERA Andrés et autres, *La historia y la política en la ficción argentina*, Santa Fe, Universidad Nacional del Litoral, 1995. Nous avons traduit : « la novela histórica es una imposibilidad epistemológica », « género abominable ».

[3] GAZZERA Carlos, « Conversando con Andrés Rivera », *Inti: Revista de Literatura hispánica*, n°52-53, 2001-2001, p. 706-707. Nous avons traduit : « Me parece una estupidez. Yo no escribo novelas históricas. Ni hago historia. Claro que no; yo no soy el ladero de Bartolomé Mitre o de otro historiador mucho mejor que él, como José Luis Busaniche. Yo vengo a escribir una novela. Me cuesta aceptar que me hablen de novelas históricas. Éstas que usted nombra son novelas; que una tenga como protagonista central a Castelli y la otra tenga como protagonista central a Rosas, es bastante circunstancial. (…) simplemente yo creo que como todo narrador tengo la libertad de ubicar a la historia que pretendo narrar en un tiempo determinado ».

[4] DE DIEGO José Luis, « Sobre las novelas de Andrés Rivera (1982-1996) », *Orbis Tertius*, Universidad Nacional de La Plata, año II, n°5, 1997, p. 54.

jusqu'en 1997 que nous reprenons ci-contre en la complétant avec certains romans publiés par la suite[1] :

- Il y a les romans qui racontent, depuis une perspective autobiographique, l'immigration judéo-polonaise, l'histoire familiale et sa généalogie, les luttes syndicales (Rivera est un ancien ouvrier de l'industrie textile, syndicaliste, et adhérent du Parti Communiste Argentin[2]) : *Nada que perder* (1982), *El verdugo en el umbral* (1994), *Tierra de exilio* (2000), *Esto por ahora* (2005), *Punto final* (2006).
- Ensuite, on trouve les romans que l'on peut apparenter au roman historique : *En esta dulce tierra* (1984), *La revolución es un sueño eterno* (1987), *El farmer* (1996), *Ese manco Paz* (2003).
- Puis ceux qui, avec un minimum d'intérêt pour la reconstruction historique, se situent dans le présent à travers une trame dépouillée : *Apuestas* (1986) et *Los vencedores no dudan* (1989).
- Enfin, il y a les romans qui synthétisent les deux groupes antérieurs par le biais d'un personnage, Saúl Bedoya, situé dans une histoire identifiable, mais qui est une sorte d'emblème du pouvoir qui réapparaît dans l'actualité : *El amigo de Baudelaire* (1991), *La Sierva* (1992).

Même s'il se défend d'écrire des romans historiques, l'histoire est un référent de choix dans plusieurs romans de Rivera. *En esta dulce tierra* (1984) commence avec l'annonce de l'assassinat, le 27 juin 1839, du président de la Chambre des Représentants Manuel Vicente Maza par la police politique de Juan Manuel de Rosas (*la Mazorca*). L'action de *La revolución es un sueño eterno* se situe, on le devine, en 1812, année du procès et du décès de Juan José Castelli. *El farmer*, c'est Rosas qui vit exilé dans la campagne anglaise depuis presque vingt ans et qui se souvient de l'époque où il régnait en maître sur Buenos Aires et sur l'Argentine. Dans *Ese manco Paz,* le Général Paz, une nuit de 1854, évoque ses souvenirs alors qu'il vit libre à Buenos Aires après avoir été emprisonné par Rosas, l'autre voix de ce court roman, qui lui répond depuis son exil anglais. *El amigo de Baudelaire* et *La sierva* forment un diptyque et se situent à l'époque où l'Argentine se constitue comme nation, dans la deuxième moitié du XIX^{e} siècle. L'action de *El profundo Sur* se passe un jour de 1919, quand la Ligue Patriotique et l'Armée matent une grève à Buenos Aires, pendant ce qu'on a appelé « la Semaine

[1] La liste est non-exhaustive, il s'agit d'exemples ; les recueils de nouvelles ne figurent pas, par exemple. À ce jour, Rivera a publié une trentaine d'ouvrages, certains reprenant des nouvelles ou courts romans déjà publiés et parfois réécrits.
[2] Une biographie chronologique de l'auteur se trouve en annexe de cette thèse (Annexe 1).

Tragique[1] ». Enfin, une partie de l'action de *Hay que matar* (roman publié confidentiellement en 1982 puis réédité en 2001), se déroule en Patagonie, dans les années 20.

Daniel Gustavo Teobaldi affirme que l'on commet « une erreur méthodologique » en voulant lire les romans de Rivera comme des romans historiques parce que l'on va à l'encontre de la volonté de l'auteur qui nie écrire des romans historiques[2]. Pourtant, dans cette thèse, nous avons choisi d'étudier les liens entre une partie des œuvres romanesques de Rivera et le roman historique. Le point de départ de notre réflexion a été ce rejet catégorique de l'étiquette «historique » pour qualifier certains de ses romans de la part de leur auteur. Cela nous a amené à nous interroger sur les rapports parfois conflictuels entre histoire et fiction.

Dans le roman historique, histoire et littérature s'entremêlent, même si ce sont deux domaines qui peuvent sembler, *a priori,* antagonistes, si l'on considère l'histoire comme une science humaine sur laquelle travaillent les historiens animés d'un idéal scientifique de rigueur et de crédibilité, et la littérature comme le domaine de l'invention et de l'imagination. C'est sans doute pour cette raison que Saer considère le roman historique comme « une impossibilité épistémologique ». Cependant, le terme « histoire » est polysémique puisqu'il renvoie à la fois au récit, à la biographie (récit de la vie d'une personne qui existe ou a existé), au passé, à la connaissance d'un passé humain, mais aussi à la période connue par les documents écrits, c'est-à-dire la suite de la pré-histoire. On peut rapprocher l'histoire et la littérature dans la mesure où toute histoire est un récit et où il est difficile de s'affranchir de la narration au moment d'écrire l'histoire. Mais alors, comment s'assurer que la narration de l'histoire diffère de la

[1] Début décembre 1918, sous la présidence d'Hipólito Yrigoyen, les ouvriers de l'industrie métallurgique de Buenos Aires se sont mis en grève et ont réclamé de meilleures conditions de travail et de meilleurs salaires. Ce secteur, touché par les répercussions de la Première Guerre Mondiale, était en crise et cherchait à réduire ses coûts de production. Entre le 7 et le 14 janvier 1919, un conflit a opposé les grévistes de tendance anarchiste des usines métallurgiques (notamment les ouvriers des usines Vasena) et l'armée, soutenue par une milice populaire : La Ligue Patriotique. Le bilan de cette Semaine Tragique fut de 700 morts et près de 4000 blessés. Voir :
http://www.elhistoriador.com.ar/articulos/movimiento_obrero_hasta_1943/la_semana_tragica.php

[2] « Mais convenons-en : Rivera ne croit pas au roman historique. On produit une erreur méthodologique en lisant ses romans comme des romans historiques, parce que l'intentionnalité de l'auteur est loin d'être celle que postule la critique. Dans ce sens, Rivera est catégorique : "Moi j'écris des romans. Je ne crois qu'aux romans et c'est tout. Et je crois qu'aucun d'entre nous, pour le moins dans ce pays, n'a écrit de romans historique" ». TEOBALDI Daniel Gustavo, « Notas sobre la "novela histórica" argentina ». Lien (consulté le 13/02/15) : https://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero9/historia.html
Nous avons traduit : « Pero convengámoslo : Rivera no cree en la novela histórica. Se produce un error metodológico al leer sus novelas como novelas históricas, porque la intencionalidad del autor está lejos de ser lo que se postula desde la crítica. En este sentido, Rivera es categórico : "yo escribo novelas. Sólo creo en las novelas y eso es todo. Y creo que ninguno de nosotros, por lo menos en este país, ha escrito novelas históricas" ».

narration d'un écrivain ? L'écrivain et critique argentin Ricardo Piglia, qui n'a pas fait d'études de lettres mais d'histoire, souligne la proximité existant entre l'histoire et la littérature, chaque discipline semblant se nourrir de l'autre :

> Un historien est, pour moi, ce qu'il y a de plus semblable à un romancier. Les historiens travaillent avec le murmure de l'histoire, leurs matériaux sont un tissu de fictions, d'histoires privées, de récits criminels, de statistiques, et de comptes rendus de victoire, de testaments, de rapports confidentiels, de lettres secrètes, de délations, de documents apocryphes. L'histoire est toujours passionnante pour un écrivain, pas seulement pour les éléments anecdotiques, les histoires qui circulent, la bataille des interprétations, mais aussi parce qu'on peut y trouver une multitude de formes narratives et de façons de raconter. (...) C'est une sorte de roman policier à l'envers, toutes les informations sont là, mais on ne sait toujours pas quelle est l'énigme que l'on peut déchiffrer. Évidemment que les historiens travaillent toujours avec la fiction, et l'histoire est la prolifération rétrospective des mondes possibles[1].

D'après l'écrivain mexicain Carlos Fuentes, le roman latino-américain a depuis toujours été investi d'une vocation historique[2]. C'est sans doute pourquoi le roman historique suscite un intérêt qui perdure en Amérique latine en général et en Argentine en particulier, aussi bien chez les lecteurs que chez les écrivains. Ses auteurs récupèrent et se réapproprient le passé de leur pays ou de leur continent, racontent une histoire et réécrivent l'histoire :

> (...) les écrivains du Río de la Plata créent une deuxième histoire, aussi valable, et peut-être plus, que la première histoire. (...) Ce n'est pas l'histoire épique, c'est-à-dire l'histoire achevée qui intéresse l'écrivain, mais l'histoire romanesque, inachevée, de nos possibilités, et cette histoire est celle de nos imaginations[3].

Les historiens, comme les écrivains, travaillent avec des personnages. Le personnage romanesque est la création d'un seul auteur (Madame Bovary appartient à Flaubert), même si parfois cette création est récupérée par un autre auteur. C'est ce qui a lieu notamment dans le cas des « continuations » (on pense, par exemple, à *La fin de Robinson Crusoé* de Michel Tournier qui commence là où se termine la première partie

[1] PIGLIA Ricardo, *Crítica y ficción*, Barcelone, Anagrama, édition de 2001, p. 90. Nous avons traduit : « Un historiador es lo más parecido que conozco a un novelista. Los historiadores trabajan con el murmullo de la historia, sus materiales son un tejido de ficciones, de historias privadas, de relatos criminales, de estadísticas, y partes de victoria, de testamentos, de informes confidenciales, de cartas secretas, delaciones, documentos apócrifos. La historia es siempre apasionante para un escritor, no sólo por los elementos anecdóticos, las historias que circulan, la lucha de interpretaciones, sino porque también se pueden encontrar multitud de formas narrativas y de modos de narrar. (...) Es una especie de novela policial al revés, están todos los datos pero no se termina de saber cuál es el enigma que se puede descifrar. Por supuesto que los historiadores trabajan siempre con la ficción y la historia es la proliferación retrospectiva de los mundos posibles ».

[2] FUENTES Carlos, *Valiente mundo nuevo,* Madrid, Mondadori, 1990, p. 25.

[3] IDEM, *Geografía de la novela,* Buenos Aires, Alfaguara, 1993, p. 57. Nous avons traduit : « (...) los escritores del Río de la Plata crean una segunda historia, tan válida, y acaso más, que la primera historia (...). Al escritor no le interesa la historia épica, es decir, la historia concluida, sino la historia novelística, inconclusa, de nuestras posibilidades, y esta es la historia de nuestras imaginaciones ».

de Defoe), ou dans celui des « transformations[1] » (*Ulysse* de James Joyce est une « transformation » car Joyce reprend le personnage d'Homère et transpose *L'Odyssée* dans le Dublin du XXe siècle). En revanche, le personnage historique appartient à plusieurs historiens. Il peut même arriver que l'écrivain s'approprie un personnage historique pour en faire un personnage romanesque comme cela a pu se produire à maintes reprises en Amérique latine. On pense, par exemple, à Gaspar Rodríguez de Francia, protagoniste de *Yo, el Supremo*[2] de l'écrivain paraguayen Augusto Roa Bastos, au dictateur dominicain Rafael Leónidas Trujillo mis en scène dans *La fiesta del Chivo*[3] de Mario Vargas Llosa, à Simón Bolívar, le *General en su laberinto*[4] de Gabriel García Márquez et bien sûr à Juan José Castelli, Juan Manuel de Rosas ou encore José María Paz, figures principales de trois romans d'Andrés Rivera.

Certains de ces écrivains ont, à des degrés différents, eu recours à l'historiographie avant ou au moment d'écrire leur roman. L'historiographie est le résultat du travail de recherche des historiens qui se basent sur des documents d'archives, des fouilles, des témoignages, etc., et tentent de s'approcher le plus possible des événements passés tels qu'ils ont « vraiment » eu lieu. Cependant, l'historien travaille sur le passé, or le passé est mort. En outre, l'historien n'aura jamais accès à tous les documents qu'il désire car certaines traces ont disparu, d'autres apparaissent, il ne pourra donc jamais être exhaustif. Il s'appuie sur des témoignages à la fois partiels et partiaux. Il choisit et reconstitue les faits historiques qu'il juge dignes, ou non, de mémoire. Par conséquent, ce que dit l'historien est probable mais jamais absolument certain. L'historien Michel Winock reconnaît les limites de l'histoire :

> La connaissance du passé est toujours imparfaite, incomplète et susceptible d'enrichissement. Même sur des faits indiscutables, les historiens peuvent n'être pas d'accord sur l'interprétation à leur donner. À mesure que les questions deviennent plus complexes, un accord unanime est rarement possible. De cette confrontation entre chercheurs, on se rapproche d'une vérité, mais celle-ci est toujours partielle[5].

[1] « Continuations » et « transformations » sont des termes employés par Gérard GENETTE dans son ouvrage consacré aux œuvres dérivées d'une œuvre antérieure par transformation ou imitation : *Palimpsestes*, « la littérature au second degré », Paris, Seuil, collection Points, 1982.
[2] ROA BASTOS Augusto, *Yo el supremo*, Madrid, Cátedra, édition de 2003 (1ère édition : 1974). Titre français : *Moi, le Suprême.*
[3] VARGAS LLOSA Mario, *La Fiesta del Chivo*, Madrid, Alfaguara, Punto de lectura, édition de 2005 (1ère édition : 2000). Titre français : *La Fête du Bouc.*
[4] GARCIA MARQUEZ Gabriel, *El General en su laberinto*, Buenos Aires, Planeta, 1995 (1ère édition : 1989). Titre français : *Le Général dans son labyrinthe.*
[5] WINOCK Michel, « Non à l'histoire officielle », tribune publiée dans *Sud-Ouest* le 23 janvier 2012. Lien (consulté le 15/02/2015) :
http://www.lph-asso.fr/index.php?option=com_content&view=article&id=173%3Anon-a-lhistoire-officielle&catid=53%3Aactualites&Itemid=170&lang=fr

L'histoire est alors, par nature, révisionniste, dans le sens où elle ne cesse de se corriger et de se réviser elle-même. Elle n'a pas de point final, comme c'est le cas pour le roman ; c'est un roman inachevé.

L'histoire c'est aussi l'histoire dite parfois « officielle[1] », qui intègre les programmes d'enseignement avalisés par les gouvernements en place et que transmet l'école. Selon l'idéologie dominante dans un pays ou à cause de la proximité ou, au contraire, de l'éloignement dans le temps de certains événements, l'histoire « officielle » peut être amenée à changer. Certains épisodes sont parfois longtemps « oubliés » (comme la collaboration de l'appareil d'Etat français avec l'Allemagne nazie[2]), ou euphémisés pendant plusieurs décennies (l'appellation « guerre d'Algérie » n'a été adoptée par le Parlement français qu'en octobre 1999 ; on utilisait jusqu'alors l'expression « les événements d'Algérie »[3]). D'autres épisodes sont modifiés, réinterprétés. Des personnages historiques naissent (le valeureux gaulois Vercingétorix est apparu au XIX^e^ siècle dans l'historiographie française[4]), d'autres disparaissent ou sont remis en question, des figures décriées sont réhabilitées, etc.

L'Amérique latine, indépendante depuis finalement peu de temps, est constituée de « pays neufs » qui ont commencé à écrire leur propre histoire au cours du XIX^e^ siècle, au moment où d'autres pays européens comme la France se constituaient comme États-nations. Après les processus d'indépendances, la naissance de ces nouvelles nations est allée de pair avec la mise en place d'une histoire nationale à inculquer à tous les individus qui les composaient, afin de leur transmettre le sentiment qu'ils appartenaient à la même nation, qu'ils partageaient un passé commun, des valeurs communes et se reconnaissaient autour des mêmes symboles. La transmission d'une conscience historique en Argentine fut longtemps restreinte malgré l'instauration de l'enseignement

[1] Le terme est courant en Argentine où l'on désigne souvent comme histoire « officielle » l'histoire libérale née dans la deuxième moitié du XIX^e^ siècle sous l'impulsion de Bartolomé Mitre. Cependant, l'adjectif « officiel » peut aussi connoter une histoire assujettie à un pouvoir autoritaire, voire dictatorial, en référence au roman de George Orwell : *1984*. Dans l'article de M. Winock que nous avons cité plus haut, l'historien fait cette référence : « Or l'histoire officielle est le propre des États totalitaires qui, dans leur volonté absolue de tout contrôler, veulent aussi assujettir le passé à leurs intérêts du moment. Dans son célèbre roman *1984*, George Orwell imagine dans l'État de Big Brother un ministère de la Vérité qui rectifie jour après jour les articles des journaux et autres sources de l'histoire afin d'accorder les événements d'hier à la politique d'aujourd'hui ». De son côté, l'historien argentin Luis Alberto Romero n'a pas hésité à comparer la création de l'Institut National de Révisionnisme Argentin et Ibéro-américain Manuel Dorrego en 2011 avec le ministère de la Vérité orwellien. Voir : ROMERO Luis Alberto, « El Estado impone su propia épica », *La Nación*, 30/11/2011. Lien (consulté le 15/02/2015) : http://www.lanacion.com.ar/1428824-el-estado-impone-su-propia-epica

[2] Après la seconde Guerre Mondiale, un consensus s'était établi, du premier gouvernement du général De Gaulle jusqu'à la fin de la présidence de Mitterrand, pour « faire silence » sur la collaboration de l'appareil d'État français avec les nazis. Voir : JOUTARD Philippe, « L'oubli constructeur des mémoires collectives », in *Paul Ricœur : penser la mémoire*, dir. François DOSSE et Catherine GOLDENSTEIN, Paris, Seuil, 2013, p. 243.

[3] *Ibid.*

[4] Voir : *Le Nouvel Observateur*, n° 2229.

obligatoire et laïc en 1884 et du service militaire obligatoire en 1904. En outre, elle n'était pas synonyme d'inculcation d'un sentiment national. Or l'arrivée massive d'immigrés au début du XX^e^ siècle obligea l'Etat argentin à réfléchir sur la manière d'assimiler ces étrangers. L'objectif principal de l'enseignement de l'histoire à l'école était de former chez les élèves une conscience nationale et une « liturgie patriotique[1] » fut ainsi introduite dans les écoles. Ce culte patriotique s'enracina chez les enfants et particulièrement chez les petits immigrés et leurs descendants[2]. Toutefois, malgré son efficacité pour transmettre le sentiment national, cette histoire scolaire stéréotypée et manichéenne, qui présentait les pères fondateurs de la patrie comme des êtres infaillibles, fut à l'origine de la querelle historiographique argentine qui oppose les historiens libéraux et leur histoire dite « officielle » aux révisionnistes. Deux visions de l'histoire argentine et deux panthéons de héros de la patrie vont alors rapidement se confronter, comme nous le verrons au cours de cette thèse.

Par ailleurs, la plupart des pays latino-américains ont une histoire traumatisante, marquée par la violence, la soumission à un empire colonial ou à des régimes autoritaires ou dictatoriaux. La dernière dictature en Argentine (1976-1983) a ainsi laissé de profondes cicatrices. Lorsque des milliers de personnes sont séquestrés puis disparaissent sans que le pouvoir militaire en place ne donne de réponses aux familles des victimes, et que les gouvernements démocratiques suivants votent des lois d'amnistie en faveur des répresseurs, le discours du pouvoir, « officiel », perd sa crédibilité et l'histoire « officielle » devient douteuse elle aussi puisqu'on veut effacer certains pans de l'histoire d'un pays. Dans le même temps, les citoyens veulent comprendre comment leur pays en est arrivé là, ils veulent savoir si l'histoire se répète, s'ils ne tirent aucune leçon du passé parce que le passé qu'on leur a transmis est inexact, volontairement lacunaire ou manipulé. Ce n'est pas un hasard si le roman qui ouvre ce qu'on peut appeler le « cycle historique » de Rivera, *En esta dulce tierra*, est publié en 1984, soit peu de temps après la fin de la dernière dictature militaire et le retour à la démocratie avec la victoire de Raúl Alfonsín lors des élections présidentielles de novembre 1983. Dans ses premières œuvres (romans ou nouvelles), la préoccupation de Rivera pour le monde ouvrier, les luttes syndicales et politiques, dominait. Pendant la dictature militaire, Rivera n'a pas publié. Néanmoins, il a continué à écrire ou a réécrit certaines de ses œuvres antérieures. Cette période noire allait provoquer chez lui comme chez d'autres écrivains un changement dans leur écriture et dans leur façon d'aborder le discours de l'histoire de leur pays. On

[1] Nous reprenons là l'expression de Diana QUATTROCCHI-WOISSON, in *Un nationalisme de déracinés. L'Argentine pays malade de sa mémoire*, Paris, Editions du CNRS, 1992, p. 31.
[2] Voir : HALPERIN DONGHI Tulio, « ¿Para qué la inmigración? », in *El Espejo de la Historia*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1988, p. 191-238.

pense, par exemple, à *Respiración artificial*[1] (1980) de Ricardo Piglia qui innove dans la manière de problématiser le discours et l'histoire. L'autre tendance de la littérature surgie à cette époque a été le recours à la parodie ou à l'ironie comme manières d'assumer le passé proche ou le présent, ou d'en proposer une vision critique (ce que l'on peut observer dans certains romans d'Osvaldo Soriano[2], notamment).

À l'instar des autres Latino-américains, les Argentins veulent connaître leur passé et se constituer une identité propre. Ils ont besoin de l'histoire pour savoir qui ils sont et d'où ils viennent. L'historiographie ne leur apportant pas les réponses qu'ils souhaitent, le roman historique leur offre alors une alternative alléchante car, comme le note Carmen Perilli :

> Les récits littéraires se rebellent contre les formes de l'historiographie traditionnelle (…) ; ils brisent la volonté de totalité ; ils préfèrent longer les ruines et les illuminer avec des réflexions sur la signification historique et son lien avec les lettres.
> Le mouvement pendulaire entre le miroir et le reflet esquisse ce qui est propre à l'histoire en conjonction/disjonction avec ce qui est propre à la littérature. La proximité entre la fable littéraire et la fable historique plonge le lecteur dans le débat entre la vérité et ses écritures[3].

La première partie de cette thèse sera consacrée à deux écritures de l'histoire : l'historiographie et le roman historique. Nous procéderons à une étude diachronique de ces deux écritures, depuis le XIX^e^ siècle — où l'histoire « savante » s'impose comme science humaine et où le roman historique se définit comme genre ou sous-genre à l'intérieur du roman, selon son premier théoricien Georges Lukács — jusqu'à nos jours. Nous nous intéresserons particulièrement à la place du récit et de la narration, ainsi qu'aux sujets de prédilection de l'histoire et du roman historique. Nous observerons comment l'histoire a remis en cause aussi bien ses méthodes, ses objets d'étude, que son approche du temps et des événements. Nous analyserons également les évolutions du roman historique, depuis sa forme la plus traditionnelle héritée de Walter Scott, jusqu'à ses formes contemporaines. En Amérique latine, la production de romans historiques a

[1] PIGLIA Ricardo, *Respiración Artificial*, Buenos Aires, Seix Barral, Biblioteca Breve, édition de 1996.
[2] Voir : SORIANO Osvaldo, *A sus plantas rendido un león*, Buenos Aires, Seix Barral, Biblioteca Soriano, réédition de 2003. *Una sombra ya pronto serás*, Buenos Aires, Seix Barral, Biblioteca Soriano, réédition de 2003, 1ère édition : 1990. *El ojo de la patria*, Barcelone, Mondadori, 1993, 1ère édition : 1992.
[3] PERILLI Carmen, « Fábulas de la historia en la narrativa latinoamericana de fines de milenio », *Anales*, n°3-4, 2000-2001, p. 129-140. Lien (consulté le 15/02/2015) :
http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=236590 Nous avons traduit : « Los relatos literarios se rebelan contra las formas de la historiografía tradicional (…); quiebran la vocación de totalidad; prefieren bordear las ruinas e iluminarlas con reflexiones sobre la significación histórica y su vinculación con la letra. (…). / El movimiento pendular entre el espejo y el reflejo traza lo histórico en conjunción/disyunción con lo literario. La cercanía de la fábula literaria a la fábula histórica arroja al lector en el debate de la verdad y sus escrituras ».

connu un véritable essor à partir des années 1980. Des auteurs confirmés comme Alejo Carpentier, Carlos Fuentes, Augusto Roa Bastos, Mario Vargas Llosa ou encore Gabriel García Márquez se sont essayés au roman historique avec succès et ont contribué à faire évoluer son écriture. Des critiques comme l'Uruguayen Fernando Aínsa ou l'Américain Seymour Menton se sont penchés sur le phénomène et ont publié des articles et ouvrages sur ce qu'ils ont appelé « le nouveau roman historique ». Nous nous intéresserons également aux travaux de la Canadienne Linda Hutcheon, centrés sur un corpus d'œuvres majoritairement anglophones mais dont les réflexions sur ce qu'elle a appelé « la métafiction historiographique » trouvent un écho dans celles d'Aínsa ou de Menton. Enfin, nous observerons dans des ouvrages récents consacrés au roman historique (ceux de Celia Fernández Prieto et Marta Cichocka) comment l'évolution du roman historique a modifié sa réception et donc le pacte de lecture qui se noue entre ce type de roman et son lecteur.

Nous nous appuierons sur cette première partie pour envisager, dans la deuxième, le lien entre certains romans d'Andrés Rivera, l'histoire et le roman historique. Au moment d'établir notre corpus, nous avons choisi de nous appuyer sur la définition proposée par Seymour Menton :

> Pour analyser la récente prolifération du roman historique latino-américain, il faut réserver la catégorie de roman historique à ces romans dont l'action se situe totalement ou au moins de manière prédominante dans le passé, c'est-à-dire un passé non expérimenté directement par l'auteur[1].

Nous verrons, dans notre première partie, que cette définition ne suffit pas à caractériser le roman historique dans toutes ses variantes, que selon les critiques qui ont étudié le roman historique, la délimitation temporelle pour définir un roman comme historique peut varier et, par conséquent, sembler arbitraire. Tous se rejoignent néanmoins sur le fait qu'il doit exister une certaine distance temporelle entre l'auteur et l'action du roman qu'il raconte. Notre corpus principal sera donc constitué des romans suivants (présentés ci-contre dans leur ordre de parution) : *En esta dulce tierra*, *La revolución es un sueño eterno*, *El amigo de Baudelaire*, *La sierva*, *El farmer*, *El profundo Sur*, *Hay que matar* et *Ese manco Paz*.

[1] MENTON Seymour, *La Nueva Novela Histórica de la América Latina (1979-1992)*, México, Fondo de Cultura Económica, 1993, p. 32. Nous avons traduit : « Para analizar la reciente proliferación de la novela histórica latinoamericana, hay que reservar la categoría de novela histórica para aquellas novelas cuya acción se ubica total o por lo menos predominantemente en el pasado, es decir, un pasado no experimentado directamente por el autor ».

Nous avons pris en considération la deuxième date de publication pour *Hay que matar* puisque c'est la deuxième édition, celle d'Alfaguara en 2001, qui a surtout été médiatisée. La quatrième de couverture de l'édition de Seix Barral (2012) indique que le roman a été publié une première fois en 1982, mais nous n'avons pas trouvé de trace de cette première édition. L'édition d'Alfaguara indique 2001 comme première date de publication[1]. Par ailleurs, signalons que ce roman est le seul du corpus dont l'action se passe « de manière prédominante » dans un passé non vécu par l'auteur (de la fin du XIX^e^ siècle aux années 20 du XX^e^ siècle) ; le reste de l'action, non daté, se passe approximativement une vingtaine d'année plus tard.

Hormis ce roman et *El profundo Sur*, notre corpus est semblable à celui que choisit Iván Jiménez pour sa thèse soutenue en 2010 à l'Université de Paris VIII, intitulée : *Subjectivité et fiction historique dans l'œuvre d'Andrés Rivera*. Son approche est pourtant différente de la nôtre puisqu'il règle assez vite la question de l'appartenance au sous-genre historique en expliquant dès son introduction, et en s'appuyant sur la réflexion de María Cristina Pons[2], dans quelle mesure les romans de son corpus peuvent selon lui être qualifiés d'« historiques » :

> Les fictions historiques impliquent la référence, ne serait-ce que par la voie indirecte de la distorsion parodique, aux faits et conjonctures d'autrefois ayant eu une incidence visible et démontrable sur le présent que l'on perçoit comme problématique (…). La représentation du passé historique, explique Pons, est l'élément spécifique qui distingue la fiction historique d'autres formes narratives — journalistique, de témoignage, du dictateur — qui comportent elles aussi des références au passé ; par passé historique il faudrait entendre un intervalle du temps écoulé dont il reste des traces dans des fonds documentaires et dans la mémoire collective, et qu'il est possible de reconnaître, même de manière très floue, comme antécédent causal d'une postérité. En accord avec cette position et à l'encontre de l'avis de Rivera, nous considérons que le terme « historique » peut servir à mettre en relief l'attention que *En esta dulce tierra*, *La revolución es un sueño eterno*, *El amigo de Baudelaire*, *La sierva*, *El farmer* et *Ese manco Paz* portent sur les particularités économiques, politiques et sociales des époques qu'ils ciblent[3].

Comme l'indique le titre de sa thèse, I. Jiménez aborde son corpus sous l'angle de la subjectivité et ses dérivés, « déjà utilisés pour désigner cette réfraction de la vie collective d'une époque par le prisme intérieur d'un personnage fictif que nous appelons subjectivation de l'histoire[4] ». I. Jiménez observe l'évolution de l'œuvre de Rivera : comment le « je » narrateur s'est progressivement imposé et avec lui la focalisation personnelle. Il s'est appuyé pour cela sur toutes les œuvres antérieures (romans et

[1] RIVERA Andrés, *Hay que matar*, Buenos Aires, Alfaguara, 2001, p. 6.
[2] Voir : PONS María Cristina, *Memorias del olvido*, « La novela histórica de fines del siglo XX », México, Siglo Veintiuno Editores, 1996.
[3] JIMENEZ Iván, *Subjectivité et fiction historique dans l'œuvre d'Andrés Rivera,* 360 p. Thèse : Etudes hispaniques et latino-américaines : Paris VIII Vincennes-Saint Denis, 2010, p. 17-18.
[4] *Ibid.*, p. 22.

nouvelles) de Rivera et notamment sur *Nada que perder* (1982) et *El verdugo en el umbral* (1994) que nous aborderons très ponctuellement. Son analyse de la subjectivité chez Rivera est pertinente mais celle-ci va, selon nous, au-delà du corpus choisi : elle est en germe dans la production antérieure à *En esta dulce tierra,* comme il le montre très justement, et elle perdure dans les ouvrages postérieurs à la publication de *Ese manco Paz* (et notamment dans les courts récits à caractère autobiographiques comme *Esto por ahora* ou encore *Punto final*).

Malgré un corpus presque identique, notre approche de l'œuvre de Rivera est très différente puisque nous avons choisi de l'envisager sous l'angle générique du roman historique. Jusqu'alors, la place de l'histoire dans l'œuvre de Rivera avait seulement été abordée dans des articles critiques. Nous avons essayé d'en consulter le plus possible afin de comparer les lectures et approches qu'ils exposaient. Nous avons préféré citer des extraits de certains d'entre eux pour étayer nos propos plutôt que de les réfuter complètement ou partiellement lorsque nous ne partagions pas les thèses de leurs auteurs.

Auparavant, nous avions déjà consacré un travail de recherche à l'écriture de l'histoire dans *La revolución es un sueño eterno*[1]. En élargissant notre corpus à sept autres romans de Rivera, nous avons voulu non seulement explorer cette question de l'appartenance ou non de ces œuvres au sous-genre historique — sujette à débat entre l'auteur, les journalistes et les critiques — mais nous avons, aussi, voulu étudier ces romans de manière approfondie et avec minutie, afin de mettre en évidence la conception de l'histoire qui s'en dégageait.

La deuxième partie de cette thèse sera consacrée à l'histoire comme référent de prédilection chez Rivera. Dans un premier temps, nous nous arrêterons sur les postures de Rivera vis-à-vis du roman historique et de l'historiographie. Nous nous appuierons sur ses différentes déclarations lors d'entrevues et sur les échanges épistolaires que nous avons pu avoir avec l'auteur[2]. Ensuite, nous envisagerons les œuvres du corpus du point de vue du lecteur à partir des éléments paratextuels des romans que sont le péritexte et les *incipit*. Cela nous permettra d'observer les tensions entre les intentions de l'auteur, celles des maisons d'édition et la réception des œuvres par le lecteur.

Dans un deuxième temps, nous examinerons les entités historiques qui composent les romans, c'est-à-dire les personnages et les événements. Nous pourrons

[1] LETOURNEUR Marina, *L'écriture de l'histoire dans* La revolución es un sueño eterno *d'Andrés Rivera*, Mémoire de Master 2 recherche : « Textes et contextes », Université d'Angers, 2007.

[2] Nous avons préféré citer des extraits de ces échanges dans le corpus de la thèse plutôt que de les faire figurer en annexe. Pour cela, nous avons sélectionné des déclarations inédites de l'auteur. D'autres réponses à nos questions ou propos de Rivera avaient déjà été exposés dans des entrevues pour des journaux, des revues littéraires, ou dans des reportages vidéos qui figurent dans notre bibliographie.

ainsi constater l'importance de ces traces d'historicité dans un corpus de romans qui se distinguent par leur brièveté. Qui Rivera décide-t-il de mettre au devant de la scène ? À qui réserve-t-il un rôle plus secondaire ? Quelles périodes de l'histoire argentine met-il en lumière et à quels événements fait-il allusion ? Quels sont les liens qu'il établit entre le passé auquel il fait référence et le présent dans lequel il écrit ? Quelle vision de l'histoire argentine se détache de sa lecture de l'histoire de son pays ? C'est à toutes ces questions que nous tenterons de répondre.

Dans la troisième et dernière partie, nous verrons comment la fiction rivérienne se fait métaphore de l'écriture de l'histoire telle que la perçoit Rivera. Nous reviendrons sur sa méfiance à l'égard de l'historiographie argentine ; pour cela nous essaierons de comprendre pour quelles raisons l'histoire dite « officielle » est si décriée. Nous montrerons ensuite comment Rivera la parodie, la contredit, et en dévoile les artifices dans *En esta dulce tierra*, *El farmer*, *Ese manco Paz* et *La revolución es un sueño eterno* notamment. Nous analyserons également comment la fiction reflète, à travers la représentation du travail de la mémoire, une écriture de l'histoire problématique ; pour cela nous élargirons momentanément notre corpus à des œuvres plus récentes de Rivera comme *Punto final* (2006) ou encore *Kadish* (2011). Enfin, nous nous pencherons sur les processus scripturaires qui opèrent dans les cahiers de Juan José Castelli et Saúl Bedoya dans *La revolución es un sueño* eterno et *El amigo de Baudelaire* et nous observerons quelle écriture de l'histoire se dégage de ces deux romans.

PREMIERE PARTIE :

L'HISTOIRE ENTRE SCIENCE ET FICTION

1. L' HISTOIRE ENTRE SCIENCE ET FICTION

Nous allons voir, au cours de cette première partie, que le roman historique est un genre difficile à définir car il a connu des changements en même temps qu'évoluait le roman, genre majeur auquel il appartient. Sa définition ou plutôt ses définitions se reformulent souvent au gré des évolutions qui le marquent, comme le souligne María Cristina Pons :

> Proposer que le roman historique des dernières décennies se manifeste comme une nouvelle forme émergente qui cristallise la rénovation du genre suppose aussi de prendre en compte, outre les conditions historiques dans lesquelles il surgit, les caractéristiques et l'évolution même du genre du roman historique[1].

Concernant la notion de genre, à l'instar d'autres critiques, Pons ne l'entend pas comme une façon de classifier ou de cataloguer telle ou telle production littéraire dans une hiérarchie taxinomique fixe, exclusive, ni comme une forme pure et normative excluant qu'un texte puisse appartenir à plus d'un genre en même temps, ou qu'il puisse receler les traits de divers genres littéraires ou non littéraires[2]. Le roman historique, selon elle, « non seulement présenterait sans doute des marques génériques propres à ce genre, mais il pourrait présenter aussi des traits caractéristiques plus larges issus d'autres genres ou sous-genres[3] ».

Le roman historique en tant que tel a généré des questionnements particuliers qui sont intimement liés à ses référents : d'un côté les faits historiques qui ont eu lieu, et d'un autre côté le discours historiographique qui en fait état.

Le roman historique s'appuie souvent, comme le discours historiographique, sur des documents ou sur le discours historiographique lui-même. L'un comme l'autre ont le même référent premier : le passé. On ne peut accéder à la réalité passée que par l'intermédiaire de recherches de traces, de témoignages qui en font état. La tâche consistant à situer, compiler, sélectionner et interpréter ces traces et ces témoignages, incombe autant à l'historien qu'à l'écrivain, même si l'intention de chacun est différente. Selon Jitrik, le roman historique est un oxymore apparent qui finit par être un véritable

[1] PONS María Cristina, *Memorias del olvido*, *op. cit.*, p. 28. Nous avons traduit : « Plantear que la novela histórica de los últimos decenios se manifiesta como una nueva forma emergente que cristaliza la renovación del género también supone tener en cuenta, además de las condiciones sociohistóricas en las que surge, las características y la evolución misma del género de la novela histórica ».

[2] Elle se réfère, à ce propos, à l'essai de Jacques DERRIDA : *La loi du genre (Law of Genre)*. Consultable en ligne (02/11/12) : http://mission17.org/documents/Derrida_LawOfGenre.pdf

[3] *Ibid.*, p. 29. Nous avons traduit : « La novela histórica, sin duda, no sólo presentaría marcas genéricas propias de ese género sino que podría presentar rasgos caractéristicos de otros genéros o subgéneros más amplios ».

accord (toujours violé) entre deux parties : celle qui répond au roman (c'est-à-dire à la fiction et donc au mensonge) et celle qui répond à l'histoire (et donc à la vérité) :

> La vérité historique constitue la raison d'être du roman historique lequel, en conséquence, ne se limitera pas à montrer, mais essaiera d'expliquer. C'est cela précisément qui le distingue de n'importe quel autre roman qui puisse légitimement extraire son matériau de l'histoire[1].

Le roman historique doit donc être défini dans sa spécificité comme le roman dans lequel le passé occupe une place essentielle et préférentielle, le roman qui s'appuie aussi bien sur la conscience historique et la mémoire collective que sur les témoignages individuels, afin de donner un éclairage sur le présent (entendu comme résultat des faits passés antérieurement).

Le roman historique doit être défini de manière synchronique mais aussi diachronique puisqu'il renvoie à la fois à ce qui est permanent et au changement. Il s'insère, en effet, dans un processus où la réalité référentielle et l'interprétation du corpus documentaire — comme c'est aussi le cas avec le discours historique — sont épisodiquement reformulées, comme nous allons le voir au long de cette première partie.

L'historiographie, qui sert souvent de base à la fiction dans le roman historique, est le fruit du travail de l'historien qui se doit d'être le garant d'une certaine « vérité » historique ; l'histoire étant considérée comme une science, humaine certes, mais une discipline nécessitant des preuves (témoignages, fouilles, archives, etc.). Ainsi, l'histoire et la fiction peuvent apparaître comme deux notions antagonistes, l'une étant détentrice de « la vérité » et ayant pour mission de rendre compte du passé de la façon la plus objective possible, l'autre reposant avant tout sur l'imagination et la créativité de l'écrivain.

Cependant, à l'instar d'Hemingway, selon qui « il est toujours possible qu'une œuvre d'imagination jette quelque lueur sur ce qui a été rapporté comme un fait[2] », nous pouvons nous demander s'il existe réellement une vérité historique et si la fiction peut être entendue comme simple mensonge. En effet, l'historiographie, elle-même, a remis en question et reformulé les bases de son discours. En outre, nous savons que l'interprétation, qui est implicite dans le choix et la sélection de la matière première (les témoignages et traces du passé), y joue un rôle important. L'historien est donc lui aussi un interprète qui met en récit le fruit de ses investigations, même si ce n'est pas pour

[1] JITRIK Noé, *Historia e imaginación literaria. Las posibilidades de un género*, Buenos Aires, Biblos, p. 11-12. Nous avons traduit : «La verdad histórica constituye la razón de ser de la novela histórica que, en consecuencia, no se limitará a mostrar sino que intentará explicar. Esto es, precisamente, lo que la distingue de cualquier otra novela que pueda legítimamente extraer su material de la historia».
[2] HEMINGWAY Ernest, *Paris est une fête*, « Fragments », Paris, Gallimard, NFR, 2011, p. 290.

autant un romancier. Nous allons développer ces aspects dans les sous-chapitres suivants en examinant, dans un premier temps, les évolutions de l'historiographie, et dans un deuxième temps celles du roman historique.

1.1 Les évolutions de l'écriture de l'histoire

1.1.1 L'histoire comme science

Selon l'historien polonais Krzysztok Pomian[1], ce n'est qu'au XIX^{e} siècle que l' « histoire savante » a réussi à s'imposer comme discipline propre dans le monde de la science et à s'affranchir de la littérature, la théologie, la philosophie. L'influence des travaux de l'historien allemand Leopold von Ranke ainsi que le contexte positiviste de l'époque ont érigé l'histoire au rang de science humaine qui rendrait compte, en toute objectivité, du passé de l'homme. Après les grandes fresques romantiques, les historiens positivistes ont élaboré un ensemble de règles connu sous le nom de « méthode critique ».

Cette méthode est basée sur un dogme essentiel selon lequel le passé ne pourrait être connu que par l'intermédiaire de l'étude critique de sources fiables, donc de préférence de sources écrites, même partiellement (par exemple sous la forme d'inscriptions sur des pièces de monnaie, sceaux ou encore monuments). Cette primauté accordée aux sources écrites a favorisé l'importance accordée par l'histoire savante aux grandes figures historiques car plus un personnage était connu, plus les textes témoignaient de son importance et plus les sources le concernant abondaient. De la même façon, les grands événements ont retenu l'attention de l'histoire savante, et elle ne s'est intéressée qu'aux institutions et catégories sociales ayant laissé de nombreuses traces écrites. Ainsi ses recherches se sont souvent focalisées sur le fonctionnement de l'Etat, la diplomatie, ou encore la guerre, autrement dit l'histoire politique.

L'école des Annales, née d'une revue fondée en 1929 par Lucien Febvre et Marc Bloch, va remettre en question cette approche événementielle, chronologique et politique de l'Histoire que Febvre compare à une « nécropole endormie » :

> Il faut que l'histoire cesse de vous apparaître comme une nécropole endormie, où passent seules des ombres dépouillées de substance. Il faut que, dans le vieux palais silencieux où elle sommeille, vous pénétriez, tout animés de la lutte, tout couverts de la poussière du combat, du sang coagulé du monstre vaincu — et qu'ouvrant les fenêtres

[1] Voir : POMIAN Krzysztok, *Sur l'histoire*, Paris, Gallimard, 1999.

> toutes grandes, ranimant les lumières et rappelant le bruit, vous réveilliez de votre vie à vous, de votre vie chaude et jeune, la vie glacée de la Princesse endormie[1]…

L'école des Annales naît après la Première Guerre Mondiale, alors que l'Occident est en proie à une grave crise de l'historicité, les sentiments de progrès et de continuité ayant perdu leur évidence. Le rôle de l'historien ne peut dès lors plus se résumer à l'accumulation laborieuse d'histoires désincarnées. Il doit, au contraire, plonger dans son présent — en allant sur le terrain par exemple — afin d'écrire une histoire vivante, en phase avec son époque, qui interroge le passé et remet en question ses postulats de méthode comme le font les autres sciences. L'histoire événementielle et politique cède le pas à l'histoire « problème ». L'historien se doit de diversifier et croiser ses sources et ne plus se limiter aux références écrites traditionnelles. Il doit également s'ouvrir aux autres sciences humaines (sociologie, économie, géographie) et les combiner entre elles. L'histoire économique et sociale forgée par les Annales se veut totale et ne craint pas de s'intéresser aux problèmes contemporains.

Après la Seconde Guerre Mondiale, les héritiers de cette école seront, entre autres, Fernand Braudel, Pierre Goubert, Ernest Labrousse. Ils s'intéresseront, dans leurs travaux, au « temps long » qui permet d'appréhender l'évolution des sociétés plutôt qu'au « temps court », celui de l'événement, jugé trop instable pour être pertinent. L'Ecole des Annales s'affirme alors comme courant historiographique, devenant une référence des sciences humaines jusque dans les années 60-70.

Les principaux chefs de file de la troisième génération des Annales seront Jacques Le Goff et Pierre Nora[2], tous deux à l'origine d'un courant historiographique appelé « Nouvelle Histoire », axé sur l'histoire des mentalités et l'histoire culturelle. La « nouvelle histoire » va notamment se pencher sur l'étude de sources autres que les textes écrits, élargir son champ de recherche aux marginaux, aux collectivités anonymes, à la religion, la sexualité et la mort. Elle va remettre en cause la perspective eurocentriste, prendre en compte l'histoire du temps présent, ou encore réhabiliter des liens l'unissant à la philologie, l'écriture et la réécriture de l'histoire à travers le discours historique et le discours littéraire.

Dans les années 80, les critiques à l'encontre de la « nouvelle histoire » vont se multiplier : dans son ouvrage intitulé *Le Phénomène « Nouvelle Histoire »* Hervé

[1] FEBVRE Lucien, « Vivre l'histoire. Propos d'initiation », conférence aux élèves de l'ENS, 1941 in *Combats pour l'Histoire*, 1952(première édition), consulté en version numérique le 02/11/12 : http://classiques.uqac.ca/classiques/febvre_lucien/Combats_pour_lhistoire/Combats_pour_lhistoire.html

[2] Voir : *Faire de l'histoire* (dir. J. LE GOFF et P. NORA), vol. 1 : « Nouveaux Problèmes », vol. 2 : « Nouvelles Approches », vol. 3 : « Nouveaux Objets », Paris, Gallimard, 1974.

Coutau-Bégarie pointe l'oubli de certaines périodes comme l'Antiquité, l'époque contemporaine, l'histoire politique, diplomatique et militaire. De son côté, François Dosse étudie, dans *L'histoire en miette*, l'évolution de l'école des Annales. Il reproche à « la nouvelle histoire » sa dérive d'émiettement[1], le « refuge » qu'elle a trouvé dans l'ère moderne (XVI^e^ et XVII^e^ siècles) et la coupure nette (et factice) qui en découle entre passé et présent, ainsi que sa mise à l'écart de l'événement signifiant. Il dénonce également son caractère hégémonique : les responsables de collections d'histoire de la plupart des maisons d'édition sont annalistes et cette école a investi les organes de presse où elle promeut ses propres publications ; la production historique française est devenue le monopole des Annales selon Dosse. D'autres critiques surgiront par la suite, si bien que dans le numéro de mars-avril 1988, la revue réagit en faisant appel à « un tournant critique ».

Cette remise en question de l'école des Annales s'inscrit également dans un contexte plus global et international, dans lequel émergent de nouveaux courants comme la micro-histoire de l'Italien Carlo Ginzburg, ou encore les études post-coloniales (*postcolonial studies*) et l'histoire globale (*world history*) qui se sont développées aux Etats-Unis.

1.1.2 L'histoire comme récit

L'histoire du XIX^e^ siècle, marquée par le positivisme, se voulait objective et aussi rigoureuse que n'importe quelle autre science ; mais déjà à l'époque, quelques historiens rappelaient la difficulté de s'affranchir du récit, de la narration, tel l'Allemand Johann Gustav Droysen[2] qui jugeait impossible d'écrire l'histoire sans passer par les techniques de l'orateur ou du poète. La mise en récit de l'histoire semble un frein inéluctable à la garantie d'une objectivité totale de la part de l'historien. Plusieurs historiens vont d'ailleurs réfléchir à cette problématique et reconsidérer les liens unissant le récit

[1] « Cet émiettement du savoir historique en objets multiples est le résultat final de la dilution de l'histoire dans le champ des sciences sociales. À vouloir absorber toutes les disciplines voisines, l'histoire risque d'y perdre son identité, sa vocation à la synthèse, à l'histoire totale », DOSSE François. *L'histoire en miettes: des Annales militantes aux Annales triomphantes*. In: *Espaces Temps*, 29, 1985. *Cet obscur objet de l'histoire. 1. Une force trop tranquille.* p. 47-60. Lien (Consulté le 25 août 2013) : http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/espat_0339-3267_1985_num_29_1_3250

[2] Mentionné par Hayden WHITE dans : *Tropics of discourse : Essays in Cultural Criticism*, Baltimore and London, The Johns Hopkins University Press, 1990.

historique et le récit littéraire ou, pour reprendre les termes de Gérard Genette[1], le récit factuel et le récit fictionnel.

Au début des années 50 est publié un ouvrage posthume qui reprend les idées de l'historien et philosophe anglais Robin George Collingwood (1889-1943). Celui-ci propose de reconnaître que l'objet de connaissance de l'histoire n'est ni abstrait ni immuable et que les opérations de sélection, l'utilisation de l'imagination historique font aussi de l'historien un narrateur et un interprète et plus seulement un médiateur. C'est ce qu'il appelle l'« imagination historique » ou « *a priori* à l'activité propre de l'historien » qui, selon lui, cherche à «contourner les trous entre ce que nos autorités nous disent, (…) et donne une continuité à la narration ou description historique ». Dans ce cas, le rôle que joue l'imagination historique d'après lui « n'est pas à proprement parler ornemental mais structural[2] ».

En 1971, l'historien français Paul Veyne publie *Comment on écrit l'histoire,* ouvrage dans lequel il observe et questionne les méthodes et les finalités des historiens. Dans cet essai, Veyne évoque les opérations de sélection des faits qu'effectue l'historien :

> Si tout ce qui est arrivé est également digne de l'histoire, celle-ci ne devient-elle pas un chaos ? Comment un fait y serait-il plus important qu'un autre ? Comment tout ne se réduit-il pas à une grisaille d'événements singuliers ? (…) Il faut qu'il y ait un choix en histoire, pour échapper à l'éparpillement en singularités et à une indifférence où tout se vaut[3].

S'appuyant sur Aristote, il développe la notion d'intrigue et la capacité narrative qu'elle suppose ; il rapproche ainsi l'histoire et la fiction :

> Les faits n'existent pas isolément, en ce sens que le tissu de l'histoire est ce que nous appellerons une intrigue, un mélange très humain et très peu « scientifique » de causes matérielles, de fins et de hasards ; une tranche de vie, en un mot, que l'historien découpe à son gré et où les faits ont leurs liaisons objectives et leur importance relative : la genèse de la société féodale, la politique méditerranéenne de Philippe II ou un épisode seulement de cette politique, la révolution galiléenne. Le mot d'intrigue a l'avantage de rappeler que ce qu'étudie l'historien est aussi humain qu'un drame ou un roman, *Guerre et Paix* ou *Antoine et Cléopâtre*[4].

---

[1] Voir : GENETTE Gérard, *Fiction et diction*, Paris, Seuil, collection Points, 2004.
[2] COLLINGWOOD R.G, « La imaginación histórica »*, Idea de la Historia,* México, 1952, p. 267-286. Cité par Mercedes GIUFFRE dans : *En busca de una identidad (La Novela Histórica en Argentina)*, Buenos Aires, Ediciones del signo, 2004, p. 29. Nous avons traduit : «(…) salvar los huecos entre lo que nuestras autoridades nos dicen, (…) y le da continuidad a la narración o descripción histórica. » « (…) no es propiamente ornamental sino estructural »,
[3] VEYNE Paul, *Comment on écrit l'histoire,* Paris, Seuil, 1971, p. 50.
[4] *Ibid.,* p. 51.

Veyne considère qu'un événement historique n'est pas seulement ce qui arrive, mais ce qui peut être raconté ou a déjà été raconté dans des chroniques ou même des légendes. Quant à l'élaboration de l'intrigue, elle dépend de ce que l'on sait et est par nature « connaissance mutilée », l'historien ne sera donc pas déçu de ne travailler que sur des documents partiels.

Veyne pense pouvoir étendre la notion d'intrigue jusqu'au point où le concept de temps ne lui est pas indispensable : « Que deviendrait une historiographie qui achèverait de s'affranchir des derniers restes de singularités, des unités de temps et de lieu, pour se donner tout entière à la seule intrigue ? C'est ce qui apparaîtra au cours de ce livre[1] ».

Paul Ricœur signale, à ce propos, que Veyne « veut ainsi aller jusqu'au bout d'une des possibilités ouvertes par la notion aristotélicienne d'intrigue qui (…) ignore elle aussi le temps, même lorsqu'elle implique commencement, milieu et fin. » Et il ajoute que « cette possible achronicité est liée au trait fondamental de l'intrigue sur lequel Aristote construit sa *Poétique*, à savoir sa capacité d'enseigner l'universel[2] ».

Après le rejet de « l'histoire-récit » des fondateurs de l'Ecole des Annales au profit de « l'histoire-problème », Veyne, pourtant proche des Annales, revient sur l'aspect narratif de l'historiographie. Il distingue toutefois l'histoire de la fiction en ce qu'elle ne s'attache qu'aux événements « vrais » :

> L'histoire est anecdotique, elle intéresse en racontant, comme le roman. (…) Seulement, ici, le roman est vrai. (…)
> L'histoire est un récit d'événements vrais. Au terme de cette définition, un fait doit remplir une seule condition pour avoir la dignité de l'histoire : avoir réellement eu lieu[3].

Il va sans dire que le parallèle de Veyne entre l'histoire et le roman a suscité un certain intérêt chez les narrativistes[4] qui considèrent que la réalité historique est une construction textuelle et que chaque discours historiographique n'est qu'une version de la narration sur le passé ; tandis que d'autres historiens ont exprimé certaines réserves et/ou critiques[5] .

---

[1] *Ibid.*, p. 84.
[2] RICŒUR Paul, *Temps et récit 1*, « L'intrigue et le récit historique », Paris, Seuil, collection Point, 1983, p. 304.
[3] VEYNE Paul, *op. cit.*, p. 23.
[4] Le terme est emprunté à W.H DRAY, « On the Nature and Role of Narrative in Historiography », *History and Theory*, vol. 10, 1971, p. 153-171.
[5] Le Goff émet ainsi quelques réserves à l'encontre de *Comment on écrit l'histoire* : il souligne notamment l'ambiguïté de la notion d'intrigue ; en outre, selon lui « la prédilection pour l'explication de type psychologique, le recours privilégié aux notions et au vocabulaire philosophiques, une phobie de l'économique en tant que tel évoquent un discours sous-jacent de type traditionnel ». Il reconnaît cependant

Michel de Certeau était un intellectuel jésuite, philosophe (et lecteur entre autres de Michel Foucault), historien, féru de psychanalyse. Il s'est interrogé lui aussi sur l'écriture de l'histoire. À partir d'une expérience de l'histoire religieuse de l'Europe moderne[1], il s'est attaché à caractériser les opérations qui règlent l'écriture de l'histoire telles que la fabrication d'un objet d'étude, l'organisation d'une durée ou la mise en scène d'un récit. Lors de ses recherches, de Certeau s'est retrouvé confronté à l'altérité du passé, à son absence ainsi qu'à son impossible résurrection: « Il m'échappait ou plutôt je commençais à m'apercevoir qu'il m'échappait. C'est de ce moment, toujours réparti dans le temps, que date la naissance de l'historien. C'est cette absence qui constitue le discours historique[2] ».

François Dosse souligne que de Certeau insiste sur la distance temporelle entre passé et présent, laquelle est : « source de projection et d'implication de la subjectivité historienne. Elle invite à ne pas se contenter de restituer le passé tel qu'il fut, mais à le reconstruire, à le reconfigurer à sa manière dans une dialogique articulée à partir de l'écart irrémédiable entre le présent et le passé[3] ».

De Certeau va s'intéresser aux manières qu'a la modernité de rendre compte du passé et de le recycler en de nouveaux langages. Selon lui, « le discours sur le passé a pour statut d'être le discours du mort. L'objet qui y circule n'est que l'absent, alors que son sens est d'être un langage entre le narrateur et ses lecteurs, c'est-à-dire entre des présents[4] ».

Cela le conduit à envisager l'historiographie comme une manière d'enterrer le passé pour rendre au présent l'« espace des possibles » :

> D'une part, au sens ethnologique et quasi religieux du terme, l'écriture joue le rôle d'un rite *d'enterrement* ; elle exorcise la mort en l'introduisant dans le discours. D'autre part, elle a une fonction *symbolisatrice* ; elle permet à une société de se situer en se donnant dans le langage un passé, et elle ouvre ainsi au présent un espace propre : « marquer » un passé, c'est faire une place au mort, mais aussi redistribuer l'espace des possibles, déterminer négativement ce qui est *à faire*, et par conséquent utiliser la narrativité qui enterre les morts comme moyen de fixer une place aux vivants (...)[5].

---

que cet ouvrage a imposé Veyne comme l'un des rares historiens épistémologue. LE GOFF Jacques, *La Nouvelle Histoire*, Paris, Editions Complexe, 2006, p. 34.

[1] Voir : DE CERTEAU Michel, *Mémorial du Bienheureux Pierre Favre*, Paris, Desclée de Brouwer, 1960. IDEM, *La Correspondance de Jean-Joseph Surin*, Préface de Julien Green, Paris, Desclée de Brouwer, 1966.

[2] IDEM, « Histoire et structure », *Recherches et Débats*, 1970, p. 168.

[3] DOSSE François, « Paul Ricœur, Michel de Certeau et l'Histoire : entre le dire et le faire », conférence à l'école nationale des chartes, mardi 22 avril 2003.
Lien (consulté le 06/11/12) : http://elec.enc.sorbonne.fr/conferences/dosse#h_3
Voir également : DOSSE François, *Michel de Certeau, le marcheur blessé*, Paris, Editions la Découverte, 2007.

[4] DE CERTEAU Michel, *L'écriture de l'histoire*, Paris, Gallimard, 1975, p. 60.

[5] *Ibid.*, p. 118.

Si Febvre comparait l'histoire savante à « une nécropole endormie », Michel de Certeau utilise lui aussi la métaphore de la mort et inclut le récit historiographique dans le genre du tombeau[1] : « L'écriture ne parle du passé que pour l'enterrer. Elle est un tombeau en ce double sens que, par le même texte, elle honore et elle élimine. Ici, le langage a pour fonction d'introduire dans le *dire* ce qui ne se *fait* plus[2] ».

Selon de Certeau, l'activité de l'écriture de l'histoire ou narrativisation débouche sur une production de textes qui obéissent à trois contraintes : **l'inversion de l'ordre**, puisque le récit historique prescrit comme commencement ce qui, en réalité, est un point d'arrivée (le temps de la recherche allant du présent au passé), **le renfermement** même **du texte** qui doit avoir une fin alors que la recherche est interminable, et enfin **la substitution d'une présence de sens au travail de la lacune**, autrement dit les textes comblent les lacunes qui sont le principe même de la recherche par un ensemble de figures, de récits et de noms propres. Ainsi, la représentation scripturaire rend présent, ressuscite, ce que la pratique saisit comme passé.

L'historiographie est donc ambivalente selon lui :

> (…) elle est la condition d'un faire et la dénégation d'une absence ; elle joue tour à tour comme discours d'une loi (le dire historique ouvre un présent à faire) ou comme alibi, illusion réaliste (l'effet de réel crée la fiction d'une autre histoire). Elle oscille entre « faire l'histoire » et « raconter des histoires », sans être réductible ni à l'un ni à l'autre[3].

Il souligne par là même le rôle performatif de l'historiographie dans l'acte de faire de l'histoire, et l'écriture en miroir qu'elle représente dans le fait de raconter des histoires. Il place ainsi le genre historique entre science et fiction. Dosse dit à ce propos et en se référant à *Histoire et psychanalyse, entre science et fiction* publié par de Certeau en 1987 :

> (…) L'espace épistémologique défini par l'écriture historienne se situe, selon Michel de Certeau, en tension entre science et fiction. À cet égard, il récuse comme Paul Ricœur, la fausse alternative selon laquelle l'histoire aurait à choisir et aurait définitivement rompu avec le récit pour accéder au statut de science ou au contraire aurait renoncé à sa vocation scientifique pour s'installer dans le régime de la pure fiction. Il émet ainsi quelques réserves devant ce qu'il qualifie d'« Ile Fortunée » qui permettrait à l'historien de penser qu'il peut arracher l'historiographie à ses relations ancestrales avec la rhétorique pour enfin accéder, grâce à cette « ivresse statisticienne» à une scientificité enfin incontestable et définitive. Au contraire, l'histoire reste un mixte, même si elle est née d'une rupture initiale avec le monde de l'épopée et du mythe. L'érudition historienne a pour fonction de réduire la part d'erreur de la fable, de diagnostiquer du

[1] Le « tombeau » est un genre musical et littéraire apparu au XVII[e] siècle.
[2] *Ibid*, p. 119.
[3] *Ibid.*, p. 120.

> faux, de traquer du falsifiable, mais dans une incapacité structurelle à accéder à une vérité définitivement établie du vécu passé. Cette position fondamentalement médiane tient au fait que l'histoire se situe entre un discours fermé qui est son mode d'intelligibilité et une pratique qui renvoie à une réalité[1].

À travers ses différents ouvrages, Michel de Certeau va repenser la pratique historienne non seulement comme pratique d'investigation mais surtout comme pratique d'écriture.

C'est également dans les années 70 que sont publiées les premières réflexions d'Hayden White, historien américain traduit dans plusieurs langues, mais pas en français. Attentif aux discussions épistémologiques des années 1950 et 1960 dans le monde anglo-saxon[2], White repense le rapport entre histoire et fiction. Il s'écarte ainsi d'une épistémologie pour laquelle la problématique de l'objectivité et de la preuve détermine le critère de base de toute classification des modes de discours, et inscrit sa pensée dans la perspective des philosophies narrativistes de l'histoire. En 1973 il publie *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century in Europe*. En analysant le discours narratif de certains historiens et philosophes de l'histoire du XIX^e^ siècle tels que Jules Michelet, Léopold Von Ranke, Alexis de Tocqueville, Jacob Burkhardt, Hegel, Karl Marx, Friedrich Nietzsche ou Benedetto Croce, White remet en question, dès le titre de son ouvrage, le « noble rêve » de l'objectivité historique[3] sur lequel se basait la profession académique. Selon lui, aussi bien le narrateur littéraire (de fiction ou non) que l'historien possèdent des intentions *a priori* qui déterminent la structuration de leur récit à partir d'une conception générale et régulatrice par rapport au passé. L'histoire ne représente donc pas une vérité dénuée de l'intervention subjective de l'historien.

> On dit parfois que la différence entre « histoire » et « fiction » réside dans le fait que l'historien « trouve » ses récits, tandis que l'écrivain de fiction « invente » les siens. Cette conception de la tâche de l'historien occulte cependant la mesure dans laquelle l'« invention » joue aussi un rôle dans les opérations de l'historien[4].

---

[1] DOSSE François, « Paul Ricœur, Michel de Certeau et l'Histoire : entre le dire et le faire », *op. cit.*

[2] Et notamment l'article de Carl G. Hempel publié en 1942 : « The Function of General Laws in History », *Journal of Philosophy,* n°39, 1942, p. 35-48.

[3] À propos de l'historiographie américaine des XIX^e^ et XX^e^ siècles, voir Peter Novick, *That Noble Dream: the « objectivity question » and the American historical profession*, Cambridge, Cambridge University Press, 1988.

[4] WHITE Hayden, *Metahistoria, « La imaginación Histórica en Europa en el siglo XIX »*, México, Fondo de cultura económica, trad. de Stella MASTRANGELO, 1992, p. 17-18. Nous avons traduit :« A veces se dice que la diferencia entre "historia" y "ficción" reside en el hecho de que el historiador "halla" sus relatos, mientras que el escritor de ficción "inventa" los suyos. Esta concepción de la tarea del historiador, sin embargo, oculta la medida en que la "invención" también desempeña un papel en las operaciones del historiador ».

Cette manière de voir l'histoire est à mettre en lien, selon lui, avec la philosophie postmoderne[1], autrement nommée par lui comme « le postmodernisme » :

> (…) Le postmodernisme n'est pas autre chose qu'une cosmovision basée sur une conception distincte de l'histoire, sa nature, son signifié et les différentes manières dont elle peut être étudiée et utilisée. (…) Mais le postmodernisme affaiblit la nature fondationiste de l'idée occidentale de connaissance historique. Il insiste sur le fait que, lorsqu'il s'agit d'étudier le passé, les historiens doivent accepter la responsabilité de la reconstruction de ce qu'auparavant ils prétendaient avoir découvert[2].

White considère, en outre, qu'un contenu structurel profond, généralement de nature poétique et de façon plus spécifique linguistique[3], caractérise l'œuvre historique. Ce contenu sert de paradigme pour toute interprétation historique et, par conséquent, il fonctionne comme un élément métahistorique. Cet élément métahistorique agit sur le niveau profond de la conscience, là où l'historien réalise « un acte essentiellement *poétique*, dans lequel il préfigure le champ historique et le constitue comme un domaine

---

[1] Voir notamment : LYOTARD Jean-François, *La condition postmoderne : rapport sur le savoir*, Paris, Minuit, 1979. Dans ce rapport commandé par le gouvernement du Québec, Lyotard interroge la condition du savoir, le rôle de la science dans la société contemporaine qu'il qualifie de postmoderne. Par postmoderne il entend « l'état de la culture après les transformations qui ont affecté les règles du jeu de la science, de la littérature et des arts à partir de la fin du XIX[e] siècle » (p.7).
L'hypothèse de travail de Lyotard est que « le savoir change de statut en même temps que les sociétés entrent dans l'âge dit post-industriel et les cultures dans l'âge dit postmoderne. Ce passage est commencé depuis au moins la fin des années 50, qui pour l'Europe marque la fin de sa reconstruction. » (p. 11)
Selon lui, la science contemporaine n'est plus en mesure d'assurer la pérennité des grands récits issus du siècle des Lumières et de la pensée de Hegel à savoir l'émancipation du sujet rationnel et la réalisation de l'Esprit. Ces grands récits faisaient de l'histoire de l'humanité un long chemin vers l'émancipation, la pleine réalisation de l'Homme ; dans l'esprit moderne, la science, la politique et les arts se mesuraient à leur contribution au progrès. La postmodernité, selon Lyotard, c'est le constat de l'éclatement de ce récit. En pratique, la fin des grands récits est une crise du discours. Le discours de la science n'est plus unique, et ne vise pas une finalité unique. Les discours sont pluriels, fragmentés, parfois contradictoires. Ils ne permettent plus à l'homme postmoderne de s'offrir une conception unifiée et cohérente du monde.
Par conséquent, pour l'individu postmoderne, l'identification à de grands noms, à des héros de l'histoire est compromise : « Chacun est renvoyé à soi. Et chacun sait que soi est peu » (p.30). Cela ne signifie pas pour autant un déclin du lien social, une atomisation sociale : « Le soi est peu, mais il n'est pas isolé, il est pris dans une texture de relations plus complexes et plus mobiles que jamais » (p.31). Chacun reçoit et transmet des informations dans un système social fonctionnant en réseau, et se retrouve pris dans de multiples nœuds de communication tissés par de petites histoires. C'est cela que Lyotard appelle la condition postmoderne.

[2] WHITE Hayden, « El posmodernismo y las ansiedades textuales » (chap. 6), *Ficción histórica, historia ficcional y realidad histórica*, Edición de Verónica Tozzi, Buenos Aires, Prometeo Libros, 2007, p. 151. Nous avons traduit : « (…) el posmodernismo no es sino una cosmovisión basada en una concepción distintiva de la historia, su naturaleza, su significado y las diferentes maneras en que puede ser estudiada y utilizada. (…) Pero el posmodernismo debilita la naturaleza fundacionista de la idea occidental de conocimiento histórico. Insiste en que, cuando se trata de estudiar el pasado, los historiadores deben aceptar la responsabilidad de la reconstrucción de lo que, previamente, pretendían haber descubierto ».

[3] « (…) je considère l'oeuvre historique comme ce qu'elle est le plus visiblement : une structure verbale sous forme de discours en prose narrative. ». Nous avons traduit. « (…) considero la obra histórica como lo que más visiblemente es : una estructura verbal en forma de discurso en prosa narrativa », in WHITE Hayden, *Metahistoria, « La imaginación Histórica en Europa en el siglo XIX », op. cit.*, p. 9. Il rejoint là Roland Barthes selon qui « le fait n'a jamais qu'une existence linguistique ». Voir : BARTHES Roland, « Le discours de l'histoire », *Information sur les sciences sociales*, VI, 1967. Repris dans *Poétique*, n°49, février 1982, p. 13-21.

sur lequel il développe les théories spécifiques qu'il utilise pour expliquer "ce qui *en réalité* est en train de se produire en lui"[1] ».

L'acte de préfiguration peut adopter diverses formes que White dénomme en utilisant le nom de quatre tropes du langage poétique : la métaphore, la métonymie, la synecdoque et l'ironie. La structure profonde du « faire de l'histoire » est donc de nature rhétorique. White distingue trois types de stratégie d'explication du discours historique : la mise en intrigue (« *emplotment* » en anglais, ou « *trama* » en espagnol[2]), l'argumentation et l'implication idéologique.

L'explication par la mise en intrigue consiste à identifier l'archétype de la narration. Selon White, l'historien choisit parmi quatre archétypes littéraires : le romanesque (privilégié par Jules Michelet), la tragédie (utilisée par Alexis de Tocqueville), la comédie (utilisée par Leopold Von Ranke) et la satire (White cite l'exemple de Jacob Burkhardt).

Le discours historique obéit aussi à une stratégie d'argumentation. Suivant les analyses de Stephen C. Pepper[3], White distingue quatre paradigmes d'argumentation historique : le formisme, l'organicisme, le mécanicisme et le contextualisme. Martha Cichocka les synthétise ainsi[4] :

> La théorie formiste s'assure de la vérité en reconstruisant soigneusement le champ historique et ses attributs, des entités concrètes ou abstraites, individuelles ou collectives, particulières ou universelles, mais toujours aux caractéristiques similaires, propres au champ donné. White reconnaît le mode formiste d'explication notamment chez Michelet, Herder et Carlyle. (…)
> La stratégie organiciste applique à l'histoire le paradigme des relations entre le microcosme et le macrocosme. Les historiens comme Ranke cherchent à établir des « lois » des procès historiques, comparables aux principes de la physique à la Newton ou de la biologie darwinienne.
> L'hypothèse mécaniciste, plus réductrice, cherche des lois causales déterminant le résultat des procès découverts dans le champ historique. C'est ainsi que Buckle, Taine, Marx ou Tocqueville étudient l'histoire afin de deviner les lois qui réellement

[1] WHITE Hayden, *Metahistoria, « La imaginación Histórica en Europa en el siglo XIX », op. cit.,* p. 10. Nous avons traduit : « un acto esencialemente *poético*, en el cual prefigura el campo histórico y lo constituye como un dominio sobre el cual amplia las teorías específicas que utiliza para explicar "lo que *en realidad* está sucediendo en él" ».

[2] « À la différence du romancier, l'historien se confronte à un véritable chaos d'événements *déjà constitués*, dans lequel il doit choisir les éléments du récit qu'il narrera. Il construit son récit en incluant quelques faits, en en excluant d'autres, en en soulignant certains et en subordonnant d'autres. Ce processus d'exclusion, accentuation et subordination se réalise dans le but de constituer un récit *d'un type particulier*. C'est-à-dire que l'historien « met en intrigue » son récit. Nous avons traduit. « A diferencia del novelista, el historiador se enfrenta con un verdadero caos de sucesos *ya constituidos*, en el cual debe escoger los elementos del relato que narrará. Hace su relato incluyendo algunos hechos y excluyendo otros, subrayando algunos y subordinando otros. Ese proceso de exclusión, acentuación y subordinación se realiza con el fin de constituir *un relato de un tipo particular*. Es decir, el historiador « trama » su relato. », *ibid.* , p. 17.

[3] Voir : PEPPER Stephen C., *World Hypotheses : A study in Evidence*, Berkeley & Los Angeles, University of California Press, 1966.

[4] CICHOCKA Marta, *Entre la nouvelle histoire et le nouveau roman historique*, « Réinventions, relectures, écritures », Paris, l'Harmattan, 2007, p. 86.

> gouvernent les opérations — et l'écrivent pour présenter l'effet de l'action de ces lois au travers de la narration.
> Finalement le contextualisme permet de représenter une conception fonctionnelle de la signification des événements discernés dans le champ historique, considéré comme une sorte de spectacle avec plusieurs contextes. (…) La stratégie contextuelle consiste à isoler un élément quelconque dans le champ historique, pour en faire un objet d'étude, puis à le lier avec d'autres éléments spatio-temporels afin d'interpréter les relations d'impact et d'influence. White trouve l'application de cette stratégie chez Hérodote comme chez Huizinga et au XIX[e] siècle Burckhardt en est le meilleur exemple.

Les stratégies — ou modes — de mise en intrigue et d'argumentation sont intimement liées aux stratégies d'implication idéologique, lesquelles reflètent une dimension idéologique contenue dans tout discours historique et pouvant être : l'anarchisme, le conservatisme, le radicalisme et le libéralisme.

Le style de l'historiographie découlera de la combinaison des trois types de stratégies. White les schématise ainsi[1] :

Mode de « mise en intrigue »	**Mode d'argumentation**	**Mode d'implication idéologique**
Romantique	Formiste	Anarchiste
Tragique	Mécaniciste	Radical
Comique	Organiciste	Conservateur
Satirique	Contextualiste	Libéral

Hayden White propose donc d'analyser l'histoire comme un « artifice littéraire » et développe une « métahistoire » qui considère les récits historiques comme des « fictions verbales » (*verbal fictions*) proches par leur contenu et leur forme de leur contrepartie littéraire. C'est la structure verbale elle-même qui vient donner aux événements historiques non seulement leur signification mais aussi leur statut d'événement *réel*. Dès lors, il n'est pas nécessaire de prendre en compte la visée référentielle du texte historique pour en comprendre le fonctionnement. Et celui-ci ne diffère pas fondamentalement du texte de fiction ou même des grandes constructions philosophiques de l'histoire (une histoire « véritable » étant toujours en même temps une philosophie de l'histoire, selon White). Il n'y a donc aucune raison de séparer la réflexion sur l'écriture de l'histoire de la réflexion sur les modalités d'écriture de la fiction.

Après *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century in Europe*, White a poursuivi sa réflexion sur l'écriture et la narrativisation de l'histoire en

[1] WHITE Hayden, *Metahistoria, « La imaginación Histórica en Europa en el siglo XIX », op. cit.* , p. 39.

ne limitant plus son corpus au XIXe siècle. En 1987 il publie *The Content of the Form. Narrative Discourse and Historical Representation*, synthèse de sept années de travaux sur l'historiographie, la théorie narrative et la question de la représentation dans les sciences humaines et plus particulièrement les relations entre la représentation historique et le discours narratif. Il distingue les événements qui existent des faits créés : c'est par un processus de « narrativisation » ou « fictionnalisation » que les événements deviennent des faits. White considère que l'historien oublie cette différenciation et croit étudier des faits historiques alors que ce sont des événements décrits qu'il étudie, commente ou explique. Si l'on considère que le passé n'existe qu'à travers les textes qui le décrivent et non pas en tant que domaine expérimental, on constate que les historiens travaillent essentiellement sur des textes. Le savoir sur le passé dépend donc à la fois du discours qui le crée et de ses qualités littéraires.

Dans ses travaux postérieurs, White a continué à s'intéresser aux phénomènes culturels liés à l'histoire en général et notamment aux liens entre la littérature et l'histoire. Ainsi, dans *Figural realism : studies in the mimesis effect*[1], qui compile une série d'articles publiés entre 1988 et 1996, il tente de déterminer la place de l'histoire dans la littérature et celle de la littérature dans l'Histoire.

Si les écrits de White ont souvent été repris ou cités dans des ouvrages de critique littéraire ou philosophique (on pense à *Temps et récit* de Paul Ricœur), ils ont, en revanche, eu peu d'écho chez ses collègues historiens qui voient davantage en lui un spécialiste en littérature. Il a d'ailleurs longtemps enseigné la littérature comparée à l'Université de Stanford.

Quoi qu'il en soit, on peut affirmer que l'idée selon laquelle la connaissance de l'histoire se produit dans et par le langage révolutionne les conceptions traditionnelles de l'histoire. La caractéristique la plus importante du changement de paradigme dans l'histoire comme science dans la seconde moitié du XXe siècle consiste sans doute à définir l'histoire comme un discours et non pas comme quelque chose qui a eu lieu, un fait[2]. Cela ne signifie pas une remise en cause de l'existence du passé, mais cela confirme l'idée selon laquelle le passé ne peut être connu qu'à travers le discours. On en déduit alors que c'est le récit du passé qui le convertit en histoire.

[1] WHITE Hayden, *Figural realism : studies in the mimesis effect,* Baltimore & London, Johns Hopkins University Press, 1999.
[2] Nous développerons cette idée un peu plus loin quand nous examinerons « le discours de l'histoire » de Roland Barthes.

1.1.3 Récit historique et récit fictif : la réflexion des philosophes, critiques et écrivains

Dans cette première partie consacrée aux rapports entre histoire et fiction, nous allons particulièrement nous intéresser à un philosophe, Paul Ricœur, qui a consacré plusieurs ouvrages relatifs à l'histoire, sa méthode, son écriture, et ses liens avec le récit de fiction. Nous ne proposons ici qu'un simple aperçu de la réflexion exhaustive de Ricœur exprimée dans des ouvrages tels que *Histoire et Vérité* ou encore *Temps et Récit*.

Pour Ricœur, l'histoire relève d'une épistémologie mixte, d'un entrecroisement d'objectivité et de subjectivité, d'explication et de compréhension. Dans la première étude *d'Histoire et Vérité* intitulée « Objectivité et Subjectivité en histoire », il montre que la pratique historienne est en tension constante entre une objectivité à jamais incomplète et la subjectivité d'un regard méthodique qui doit se détacher d'une partie de soi-même en se scindant entre une bonne subjectivité (« le moi de recherche ») et une mauvaise (« le moi pathétique ») :

> Nous attendons de l'histoire une certaine objectivité, l'objectivité qui lui convient (...). Or qu'attendons-nous sous ce titre ? L'objectivité ici doit être prise en son sens épistémologique strict : est objectif ce que la pensée méthodique a élaboré, mis en ordre, compris et ce qu'elle peut faire comprendre. Cela est vrai des sciences physiques, des sciences biologiques ; cela est vrai aussi de l'histoire. Nous attendons par conséquent de l'histoire qu'elle fasse accéder le passé des sociétés humaines à cette dignité de l'objectivité. Cela ne veut pas dire que cette objectivité soit celle de la physique ou de la biologie : il y a autant de niveaux d'objectivité qu'il y a de comportements méthodiques. Nous attendons donc que l'histoire ajoute une nouvelle province à l'empire varié de l'objectivité.
> Cette attente en implique une autre : nous attendons de l'historien une certaine qualité de *subjectivité*, non pas une subjectivité quelconque, mais une subjectivité qui soit précisément appropriée à l'objectivité qui convient à l'histoire. Il s'agit donc d'une subjectivité *impliquée*, impliquée par l'objectivité attendue. Nous pressentons par conséquent qu'il y a une bonne et une mauvaise subjectivité, et nous attendons un départage de la bonne et de la mauvaise subjectivité, par l'exercice même de l'activité d'historien[1].

La subjectivité se manifeste, pour commencer, par la notion même de choix, explicite ou implicite, mais de toute façon inévitable, de l'historien quant à son ou ses objets d'analyse. L'historien procède alors à un « jugement d'importance » qui détermine la sélection des événements et leurs facteurs[2].

Ensuite, la subjectivité historienne s'insère, chez Ricœur, dans la distance historique qui oppose le Même à l'Autre. L'historien doit représenter, nommer ce qui n'est plus, ce qui fut autre, en des termes lisibles par ses contemporains. L'imagination

[1] RICŒUR Paul, *Histoire et Vérité*, Paris, Seuil, 1955, p. 25.
[2] *Ibid.*, p. 28.

historique lui permet de représenter un autre présent que le sien, de passer de la catégorie du Même à celle de l'Autre, lequel n'est alors plus indicible : « C'est toujours par quelque transfert du Même à l'Autre, en sympathie et en imagination, que l'Autre étranger me devient proche[1] ». La subjectivité historique est ainsi le relais indispensable pour accéder à l'objectivité.

Enfin, l'aspect humain de l'objet historique[2] rend la subjectivité incontournable. L'historien n'est pas seulement animé par une volonté d'explication, il l'est aussi par une volonté de rencontre de l'Autre par le biais d'un transfert temporel qui est aussi « un transport dans une autre subjectivité[3] ».

Une trentaine d'années séparent la parution de *Histoire et Vérité* de celle des trois tomes qui composent *Temps et Récit* (publiés entre 1983 et 1985). Ces derniers ont été rédigés au moment où Ricœur enseignait aux Etats-Unis, après que le philosophe a découvert l'épistémologie historique des Anglo-saxons et lu, entre autres, les travaux d'Hayden White.

Dans *Temps et Récit*, Ricœur s'est attaché à étudier le pouvoir qu'a le récit — qu'il soit historique ou de fiction[4] — de refigurer le temps. En effet, le travail de la pensée qui a lieu dans toute reconfiguration narrative s'exprime selon lui dans une reconfiguration de l'expérience temporelle. Cette dernière, confuse et informe, se réalise par le biais de l'intrigue, qui n'est rien d'autre que la *mimèsis* d'une action. La fonction mimétique s'exerce sur le champ de l'action et des valeurs temporelles communes aussi bien au récit de fiction qu'au récit historiographique, c'est pourquoi Ricœur parle d'« identité structurelle entre l'historiographie et le récit de fiction[5] ». Cette identité surgit du caractère temporel de l'expérience humaine.

Ricœur commence par l'étude de l'aporie du temps et la théorie des trois présents de Saint Augustin[6] ainsi que par l'analyse de la théorie de l'intrigue et de la *mimèsis* dans *La Poétique* d'Aristote. Il souligne qu'en s'intéressant à la temporalité, Saint Augustin n'évoque pas le récit tandis qu'Aristote conçoit un univers soustrait au temps. Ricœur va

[1] RICŒUR Paul, *Temps et Récit 3*, « Le temps raconté », Paris, Point Seuil, 1985, p. 336.
[2] « Ce que l'histoire veut expliquer et comprendre en dernier ressort, ce sont les hommes », RICŒUR Paul, *Histoire et Vérité*, *op. cit.*, p. 31.
[3] *Ibid.*, p. 32.
[4] Ricœur entend par « fiction » ceci : « (…) je donne au terme de fiction une extension moindre que celle adoptée par les nombreux auteurs qui le tiennent pour synonyme de configuration narrative. Cette identification entre configuration narrative et fiction n'est certes pas sans justification, dans la mesure où l'acte configurant est, comme nous l'avons nous-même soutenu, une opération de l'imagination productrice, au sens kantien du terme. Je réserve toutefois le terme fiction pour celles des créations littéraires qui ignorent l'ambition qu'a le récit historique de constituer un récit vrai. », *Temps et Récit 2*, « La configuration dans le récit de fiction », Paris, Seuil, 1984, p. 12.
[5] RICŒUR Paul, *Temps et Récit 1*, « L'intrigue et le récit historique », Paris, Seuil, 1982, p. 12-13.
[6] « Le présent du passé, c'est la mémoire, le présent du présent, c'est la vision, le présent du futur, c'est l'attente », SAINT-AUGUSTIN, *Les Confessions*, Livre XI, chap. XX, Paris, Garnier-Flammarion, 1964, p. 269.

alors s'attacher à effectuer la mise en relation de ces thématiques à travers trois ***mimèsis*** que l'on peut synthétiser ainsi : Mimèsis I est la pré-figuration éthique (le monde réel), Mimèsis II correspond à la configuration poétique (le texte) et joue le rôle de médiateur entre Mimèsis I et Mimèsis III, qui est le moment de la re-figuration éthico-poétique de l'expérience temporelle de l'action humaine.

Ricœur s'appuie sur *le muthos* aristotélicien[1] et développe l'idée de « mise en intrigue », qui n'est pas sans rappeler H. White et P. Veyne (tous deux évoqués par Ricœur dans le tome 1). Celle-ci est l'élément-clé de la Mimésis II, où le récit (d'histoire comme de fiction) propose une composition, une configuration, autrement dit une véritable mise en intrigue. Olivier Abel la synthétise ainsi :

> La configuration propre à cette Mimésis II (…) tisse ensemble des éléments hétérogènes, disparates : ce disparate (dispersion temporelle, irréductabilité des points de vue narratifs, etc.) est la forme que prend dans le récit l'écart sémantique relevé dans la métaphore. La mise en intrigue serait alors la réduction de cet écart, qui fait de tout récit une "concordance discordante", une composition de l'incomposable, où les deux pôles doivent rester en tension (même si les différents styles jouent sur des rythmes divers entre ces pôles). On peut suivre une histoire, dit Ricœur, parce que ses péripéties sont imprévisibles (discordance irréductible) mais acceptables (concordance possible)[2].

Dans le Tome 3 de *Temps et Récit*, Ricœur consacre un chapitre à « l'entrecroisement de l'histoire et de la fiction ». Celui-ci permet « la refiguration effective du temps, devenu ainsi temps humain[3] ». Le philosophe entend par « entrecroisement de l'histoire et de la fiction » : « la structure fondamentale, tant ontologique qu'épistémologique, en vertu de laquelle l'histoire et la fiction ne concrétisent chacune leur intentionnalité respective qu'en empruntant l'intentionnalité de l'autre[4] ». Cette concrétisation passe par la fictionnalisation de l'histoire et l'historicisation de la fiction, l'histoire et la fiction se servant l'une de l'autre pour « refigurer le temps ».

Avec la fictionnalisation de l'histoire, Ricœur montre le rôle de l'imaginaire dans le rapport au passé, car « la place en creux de l'imaginaire est marquée par le caractère même de l'avoir-été comme non observable ». Et il montre aussi « de quelle façon, unique en son genre, l'imaginaire s'incorpore à la visée de l'avoir-été, sans en affaiblir la visée "réaliste"[5] ». L'imaginaire, ou le travail de pensée qui accompagne l'interprétation d'un reste, d'un fossile, d'une pièce de musée, etc., a un rôle médiateur essentiel dans le

[1] Le *muthos* (l'histoire) est la *mimèsis* (représentation ou imitation selon les traductions) d'une action ; Aristote appelle *muthos* la synthèse, l'agencement des faits.
[2] Voir : http://olivierabel.fr/ricoeur/la-problematisation-du-monde-et-la-mimesis-de-paul-ricoeur.html [Lien consulté le 05/05/13]
[3] RICŒUR Paul, *Temps et Récit 3*, *op. cit.*, p. 329.
[4] *Ibid.*, p. 330.
[5] *Ibid.*, p. 331.

travail de refiguration. Quant à la mise en récit des traces, documents, archives, elle passe par l'imitation des types de mise en intrigue reçus de la tradition littéraire et donne la possibilité d'une « représentance[1] ». Ricœur évoque ainsi la tropologie de White et considère qu'elle devient l'imaginaire de la représentance. Les emprunts de l'histoire à la littérature (tropes, genres littéraires) ne se limitent pas à une fonction de composition, ils concernent aussi la fonction représentative de l'imagination historique car nous apprenons à voir *comme* tragique, *comme* comique, etc., tel enchaînement d'événements. Cet entrecroisement entre histoire et fiction n'affecte pas la représentance de l'histoire selon Ricœur :

> Ce qui fait précisément la pérennité de certaines grandes œuvres historiques, dont le progrès documentaire a pourtant érodé la fiabilité proprement scientifique, c'est le caractère exactement approprié de leur art poétique et rhétorique à leur manière de *voir* le passé. Le même ouvrage peut être ainsi un grand livre d'histoire et un admirable roman. L'étonnant est que cet entrelacement de la fiction à l'histoire n'affaiblit pas le projet de représentance de cette dernière mais contribue à l'accomplir[2].

Quant au récit de fiction, il imite d'une certaine façon le récit historique d'après Ricœur, dans la mesure où « Raconter quoi que ce soit (...) c'est le raconter *comme* s'il s'était passé[3]... ». Si l'histoire est « quasi fictive », le récit de fiction est « quasi historique » dans la mesure où les événements irréels qu'il rapporte sont des faits passés pour la voix narrative qui s'adresse au lecteur ; ils ressemblent ainsi à des événements passés et la fiction ressemble, elle, à l'histoire.

Ricœur évoque à nouveau la notion de mise en intrigue commune au récit historique et au récit fictionnel. Rappelant Aristote, il souligne que l'histoire prend soin du passé effectif alors que la poésie se charge du possible. Aristote suggère que pour être persuasif, le probable doit avoir une relation de vérisimilitude avec l'avoir-été. Ricœur signale que cette simulation du passé a été ébranlée avec l'avènement du roman réaliste car « la vérisimilitude [a alors été] confondue avec une modalité de ressemblance au réel qui place la fiction sur le même plan que l'histoire[4] ». Or, le philosophe pense que ce n'est pas quand il exerce une fonction historique ou même sociologique directe que le roman

[1] « La *représentance* est la visée de la connaissance historique elle-même placée sous le sceau d'un pacte selon lequel l'historien se donne pour objet des personnages, des situations ayant existé avant qu'il n'en soit fait récit. Cette notion se différencie donc de celle de représentation dans la mesure où elle implique un vis-à-vis du texte, un référent que Ricœur qualifie de *lieutenance* du texte historique. Par ce concept de *représentance*, Ricœur rend hommage à l'apport des narrativistes et en même temps il met en garde contre l'indistinction épistémologique entre fiction et histoire, rappelant l'exigence véritative du discours historique. », François DOSSE, « Le moment Ricœur de l'opération historiographique », *Vingtième siècle, Revue d'histoire*, n° 69, janvier-mars 2001, p. 137-152. [Consulté en ligne le 05/05/13] : http://www.culturahistorica.es/dosse/moment_ricoeur.pdf

[2] RICŒUR Paul, *Temps et Récit 3*, *op. cit.*, p. 337.

[3] *Ibid.*, p. 343.

[4] *Ibid.*, p. 346.

pose le problème le plus intéressant quant à la vérisimilitude. Au contraire, la véritable *mimèsis* de l'action est à chercher, selon lui, dans les œuvres d'art les moins soucieuses de refléter leur époque :

> C'est précisément lorsqu'une œuvre d'art rompt avec cette sorte de vraisemblance qu'elle déploie sa véritable fonction mimétique. Le quasi passé de la voix narrative se distingue alors entièrement du passé de la conscience historique. Il s'identifie en revanche avec le probable au sens de ce qui pourrait avoir lieu[1].

Ce qui « aurait pu avoir lieu » — le vraisemblable selon Aristote — recouvre à la fois les potentialités du passé « réel » et les possibles « irréels » de la pure fiction. Et si, contrairement à l'histoire, la fiction peut s'affranchir des contraintes de la preuve documentaire, elle ne peut en revanche s'affranchir de celles du vraisemblable. Pour Ricœur, la vérisimilitude ne doit donc pas être confondue avec l'imitation au sens vulgaire du terme, autrement dit ce que l'on pourrait assimiler à la reproduction ou la copie[2]. Nous verrons plus loin, dans cette thèse, qu'Andrés Rivera a privilégié la vérisimilitude à l'imitation (au sens vulgaire du terme) dans les récits qui constituent notre corpus.

Nous allons maintenant nous intéresser à deux critiques français qui se sont penchés sur les liens ou plutôt les points communs et différences entre l'historiographie et le récit fictionnel : Roland Barthes et Gérard Genette.

Commençons par Roland Barthes et son « discours de l'histoire » publié en 1967. Barthes entend par discours « des ensembles de mots supérieurs à la phrase » ; il note qu'une linguistique du discours semble désormais possible et la considère comme l'une des premières tâches de la sémiologie. Cette linguistique du discours doit notamment décider, selon lui, s'il est bien légitime de continuer à opposer toujours le récit fictif au récit historique :

> La narration des événements passés, soumise communément, dans notre culture, depuis les Grecs, à la sanction de la « science » historique, placée sous la caution impérieuse du « réel », justifiée par des principes d'exposition « rationnelle », cette narration diffère-t-elle vraiment par quelque trait spécifique, par une pertinence indubitable, de la narration imaginaire, telle qu'on peut la trouver dans l'épopée, le roman, le drame ? Et, si ce trait — ou cette pertinence — existe, à quel lieu du système discursif, à quel niveau de l'énonciation, faut-il le placer[3] ?

[1] *Ibid.*
[2] « *L'imitation, au sens vulgaire du terme, est ici l'ennemi par excellence de la* mimèsis. », *Ibid.*, p. 346.
[3] BARTHES Roland, « Le discours de l'histoire », *Le bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1984, p. 153.

Barthes va essayer de répondre à cette question à travers l'analyse de l'énonciation, de l'énoncé et de la signification du discours historique, en se basant essentiellement sur le discours de quelques grands historiens classiques : Hérodote, Machiavel, Bossuet et Michelet.

Barthes cherche à identifier, pour commencer, quels sont les *shifters*[1] ou embrayeurs qui assurent le passage de l'énoncé à l'énonciation (ou inversement). Il distingue d'abord le *shifter* d'écoute qui « désigne toute mention des sources, des témoignages, toute référence à une écoute de l'historien recueillant un ailleurs de son discours et le disant ». Ce *shifter* n'est pas systématique, mais il est fréquent chez les historiens ethnologues (et Barthes cite l'exemple d'Hérodote). Ses formes sont variées et peuvent être des incises du type « comme je l'ai entendu », « à notre connaissance », ou bien des mentions de l'expérience personnelle de l'historien, comme dans le cas de Michelet qui « écoute » l'Histoire de France à partir d'une illumination subjective (la révolution de Juillet 1830). Barthes note que ce *shifter* d'écoute n'est pas pertinent du discours historique puisqu'on le retrouve dans la conversation ou encore dans le roman (anecdotes racontées d'après certains informateurs fictifs qui sont mentionnés).

Barthes distingue ensuite le *shifter* d'organisation qui « couvre tous les signes déclarés par lesquels l'énonçant, en l'occurrence l'historien, organise son propre discours, le reprend, le modifie en cours de route, en un mot y dispose des repères explicites[2] ». Ce *shifter* pose le problème de la coexistence ou du frottement, au niveau de l'énonciation, de deux temps : celui de l'énonciation et celui de la matière énoncée. Ce frottement donne lieu à trois faits de discours importants selon lui :

— des phénomènes d'accélération de l'histoire : un nombre égal de pages couvre des laps de temps variés. Et plus on se rapproche du temps de l'historien, plus l'histoire se ralentit.
— un approfondissement du temps historique. À travers une histoire en zigzags, l'historien remonte vers les ancêtres d'un personnage historique avant de revenir à ce dernier (voir Hérodote).
— des inaugurations du discours historique, lieux où se rejoignent le commencement de la matière énoncée et l'exorde de l'énonciation. Prenons par exemple, l'acte de préface (prospective ou rétrospective).

Barthes s'intéresse également à d'autres signes (ou *shifters*) : ceux du destinataire et de l'énonçant. Il remarque que les signes du lecteur sont très rares dans le discours

[1] Il reprend là le terme employé par Roman JAKOBSON dans ses *Essais de linguistique générale*.
[2] BARTHES Roland, « Le discours de l'histoire », *Le bruissement de la langue*, *op. cit.*, p. 155.

littéraire, tout comme les signes de destination sont communément absents du discours historique. Les signes de l'énonçant sont, eux, plus fréquents même si l'énonçant essaie de s'effacer, de « s'absenter » de son discours dit objectif ; on observe une carence systématique de tout signe renvoyant à l'émetteur du message historique :

> L'histoire semble alors se raconter toute seule. Cet accident a une carrière considérable, puisqu'il correspond en fait au discours historique dit « objectif » (dans lequel l'historien n'intervient jamais). En fait, dans ce cas, l'énonçant annule sa personne passionnelle, mais lui substitue une autre personne, la personne « objective » : le sujet subsiste dans sa plénitude, mais comme sujet objectif. (…) Au niveau du discours, l'objectivité — ou carence des signes de l'énonçant — apparaît ainsi comme une forme particulière d'imaginaire, le produit de ce que l'on pourrait appeler l'illusion référentielle, puisqu'ici l'historien prétend laisser le référent parler tout seul[1].

Barthes se penche ensuite sur l'énoncé historique, lequel comporte des collections d'« existents » (des dynasties, princes, généraux, soldats, peuples, lieux) et d'« occurents » (c'est-à-dire des actions telles que dévaster, asservir, s'allier, régner, etc.). L'énoncé historique doit se prêter à un découpage destiné à produire des unités de contenus ; or Barthes remarque que l'on retrouve les mêmes classes d'unités dans l'énoncé historique que dans le récit de fiction :

- la première classe couvre tous les segments du discours qui renvoient à un signifié implicite, selon un procès métaphorique. Cette classe, très abondante dans le roman classique, est celle des indices ou signes (Michelet décrit par exemple le bariolage des vêtements, l'altération des blasons et le mélange des styles d'architecture au XV^e^ siècle comme les signifiants d'un signifié unique : la division morale à la fin du Moyen Age).
- la deuxième classe d'unités est constituée par les fragments du discours raisonnant, syllogistique (même s'il s'agit de syllogismes imparfaits). Ces syllogismes sont aussi fréquents dans le roman « où les bifurcations de l'anecdote sont en général justifiées aux yeux du lecteur par de pseudo-raisonnements de type syllogistique[2] ».
- la troisième classe d'unités reçoit les fonctions du récit, depuis lequel l'anecdote peut prendre un cours différent. Ces fonctions sont groupées syntagmatiquement en suites fermées, logiquement saturées, ou séquences.

[1] *Ibid.*, p. 158. On notera que Barthes ne semble pas prendre en compte les conclusions de Ricœur quant à la question de l'objectivité et de la subjectivité, développées dans *Histoire et vérité*, ouvrage publié douze ans plus tôt.
[2] *Ibid.*, p. 162.

D'après Barthes, en fonction de la densité respective de ses indices et de ses fonctions, le discours historique oscille entre deux pôles : lorsque les indices prédominent, l'histoire est entraînée vers une forme métaphorique et avoisine le lyrisme et le symbolique ; alors que si ce sont les unités fonctionnelles qui dominent, l'histoire prend une forme métonymique et se rapproche de l'épopée. Une troisième histoire, réflexive ou encore stratégique (Barthes prend l'exemple de Machiavel), tente de reproduire la structure des choix vécus par les protagonistes du procès relaté à travers la structure du discours. On note que ces conclusions quant à la structure du discours annoncent certaines analyses de H. White.

Barthes consacre la dernière partie de sa réflexion à la signification du discours historique. Pour que l'histoire ne signifie pas, explique Barthes, il faut qu'elle se limite à la chronologie et aux annales. Or dans le discours historique de notre civilisation, le processus de signification vise toujours à « remplir » le sens de l'histoire : « l'historien est celui qui rassemble moins des faits que des signifiants et les relate, c'est-à-dire les organise aux fins d'établir un sens positif et de combler le vide de la pure série[1] ». Par sa structure même, le discours historique est essentiellement une élaboration idéologique ou plus exactement « *imaginaire*, s'il est vrai que l'imaginaire est le langage par lequel l'énonçant d'un discours (entité purement linguistique) "remplit" le sujet de l'énonciation (entité psychologique ou idéologique)[2] ». Barthes souligne ensuite que le discours historique comme n'importe quel autre discours se contente de signifier le « réel » :

> On arrive ainsi à ce paradoxe qui règle toute pertinence du discours historique (par rapport à d'autres types de discours) : le fait n'a jamais qu'une existence linguistique (comme terme d'un discours), et cependant tout se passe comme si cette existence n'était que la « copie » pure et simple d'une autre existence, située dans un champ extra-structural, le « réel ». (...) Dans l'histoire « objective », le « réel » n'est jamais qu'un signifié informulé, abrité derrière la toute-puissance apparente du Référent. (...) Le discours historique ne suit pas le réel, il ne fait que le signifier[3].

Barthes conclut en évoquant l'effacement de la narration dans la science historique actuelle (la deuxième génération de l'Ecole des Annales), qui cherche à privilégier les structures aux chronologies, déplaçant ainsi le signe de l'histoire du réel vers l'intelligible. La pensée de Barthes trouvera un certain écho chez les historiens narrativistes.

Gérard Genette poursuit l'entreprise théorique structuraliste amorcée autour de Barthes et souligne, lui aussi, que la narratologie n'est pas uniquement le propre du récit

[1] *Ibid.*, p. 164.
[2] *Ibid.*
[3] *Ibid.*, p. 164-165.

fictionnel ; elle l'est aussi du récit factuel dont le discours historique fait partie. Dans *Fiction et diction*[1], il se propose de comparer le récit fictionnel et le récit factuel à divers niveaux qu'il nomme ainsi : « l'ordre », « la vitesse », « la fréquence », « le mode » et « la voix ».

En ce qui concerne « l'ordre », Genette souligne que : « (...) De par la nature même du discours, la non-linéarité est plutôt la règle que l'exception dans le récit. (...) Aucun narrateur, y compris hors fiction, y compris hors littérature, orale ou écrite, ne peut s'astreindre naturellement et sans effort à un respect rigoureux de la chronologie[2] ».

Prolepses et analepses sont donc propres au récit, qu'il soit fictionnel ou factuel : « rien n'interdit au récit factuel l'usage des analepses et des prolepses[3] ». Genette conclut sur « l'ordre » en disant :

> On ne peut donc opposer le récit factuel, où l'ordre des événements serait donné par d'autres sources, au récit fictionnel, où il serait par principe inconnaissable et où les anachronies seraient par conséquent indécidables : sauf réticences exceptionnelles, les anachronies du récit de fiction sont tout simplement déclarées ou suggérées par le récit lui-même — tout comme, d'ailleurs, celles du récit factuel. (...) Récit fictionnel et récit factuel ne se distinguent massivement ni par leur usage des anachronies ni par les manières dont ils les signalent[4].

Pour ce qui est de la « vitesse », Genette relève les mêmes constantes dans le récit fictionnel que dans le récit factuel :

> Les accélérations, ralentissements, ellipses ou arrêts que l'on observe, à doses très variables, dans le récit de fiction sont également le lot du récit factuel, et commandés ici comme par là par la loi de l'efficacité et de l'économie et par le sentiment qu'a le narrateur de l'importance relative des moments et des épisodes[5].

Genette ajoute ensuite que les récits factuel et fictionnel ont recours au récit itératif qui permet l'accélération et « qui est *stricto sensu* un fait de "fréquence" ».

Là où récit fictionnel et récit factuel diffèrent, c'est au niveau de ce que Genette appelle « le mode » et « la voix ». « Le mode », c'est ce qui permet l'accès direct à la subjectivité des personnages par le biais de la focalisation, qu'elle soit interne, externe ou zéro. C'est une caractéristique propre au seul récit de fiction ; Genette précise :

> Si seule la fiction narrative nous donne un accès direct à la personnalité d'autrui, ce n'est pas par le fait d'un privilège miraculeux, mais parce que cet autrui est un être fictif (ou *traité comme fictif*, s'il s'agit d'un personnage historique comme le Napoléon de

[1] GENETTE Gérard, *Fiction et diction*, *op. cit.*
[2] *Ibid.*, « Récit fictionnel, récit factuel », p. 145.
[3] *Ibid.*, p. 146.
[4] *Ibid.*, p. 147-148.
[5] *Ibid.*, p. 149.

> *Guerre et Paix*), dont l'auteur imagine les pensées à mesure qu'il prétend les rapporter : on ne devine à coup sûr que ce que l'on invente[1].

Ensuite, dans le sous-chapitre intitulé « la voix », Genette établit la différence entre récit fictionnel et récit factuel en considérant la relation entre auteur et narrateur :

> Il me semble que leur identité rigoureuse (A = N), pour autant qu'on puisse l'établir, définit le récit factuel — celui où (…) l'auteur assume la pleine responsabilité des assertions de son récit, et par conséquent n'accorde aucune autonomie à un quelconque narrateur. Inversement, leur dissociation (A≠N) définit la fiction[2].

Néanmoins, Genette conclut sa comparaison entre les deux types de récits en soulignant que la fiction et l'historiographie ne sont pas deux notions si antagonistes :

> Si l'on considère les pratiques réelles, on doit admettre qu'il n'existe ni fiction pure ni Histoire si rigoureuse qu'elle s'abstienne de toute « mise en intrigue » et de tout procédé romanesque ; que les deux régimes ne sont donc pas aussi éloignés l'un de l'autre, ni, chacun de son côté, aussi homogènes qu'on peut le supporter à distance ; et qu'il pourrait bien y avoir davantage de différence narratologique, par exemple (…) entre un conte et un roman-journal qu'entre celui-ci et un journal authentique, ou (…) entre un roman classique et un roman moderne qu'entre celui-ci et un reportage un peu déluré[3].

Nous allons nous intéresser maintenant à la réflexion de deux auteurs sud-américains : d'abord celle de l'écrivain et essayiste uruguyen Fernando Aínsa, précurseur de l'étude des rapprochements entre l'historiographie et le roman historique en Amérique latine ; puis celle de Jorge Luis Borges, qui met en évidence dans certaines de ses nouvelles la part de fiction que contient le récit historique.

Fernando Aínsa s'est penché sur la question de la réécriture du passé et notamment sur les liens unissant l'historiographie et le roman historique. Il a pris en compte aussi bien l'évolution de l'historiographie (la (re)prise de conscience de son aspect narratif qui la rapproche de la fiction, son intérêt pour de nouveaux champs comme l'histoire des mentalités, ou encore la micro-histoire) que celle du roman historique lui-même (le romancier n'hésitant plus à faire des recherches dans les bibliothèques ou les archives, à relire le passé et réécrire l'histoire). Il a distingué les caractéristiques de ce que Seymour Menton appellera ensuite le « nouveau roman historique ». Nous reviendrons plus en détails sur ces caractéristiques ultérieurement.

[1] *Ibid.*, p. 151.
[2] *Ibid.*, p. 155.
[3] *Ibid.*, p. 166.

La « possible vérité historique » réside, selon Aínsa, dans l'effort (*l'intention*) pour connaître ce qui s'est réellement passé. Ce désir de connaître caractérise l'intentionnalité historiographique. Quant à la spécificité de certaines opérations de la discipline historique, elle se manifeste à travers la recherche et le classement des données, la construction d'hypothèses et la vérification des résultats. Aínsa souligne que l'histoire et le roman historique se distinguent surtout par le traitement des matériaux qu'ils utilisent. Il s'appuie sur E.H Carr et dit que « l'histoire est celle qui donne forme aux matériaux de l'érudition et acquiert signification et objectivité seulement quand une relation cohérente s'établit entre le passé et le futur[1] » alors que le roman historique se contente de donner forme aux faits historiques (déjà établis par l'historiographie), et il tire les conclusions suivantes :

— Le roman historique tire sa matière de l'histoire ; sa forme de l'art.
— La littérature à vocation historique possède, par conséquent, de la véracité, mais pas nécessairement une exactitude historique.
— L'auteur non seulement raconte, mais il interprète aussi[2].

L'intention qui caractérise le discours historique et le discours fictionnel ainsi que les matériaux que l'un et l'autre utilisent comme sources les distinguent, mais les rapprochent aussi. Aínsa aborde dans un premier temps les conventions de véracité et de fictionnalité. Il souligne le fait que le discours de l'histoire est marqué par une volonté d'objectivité entendue comme recherche de la vérité qui pousse l'historien à établir une séparation nette entre le sujet qui raconte et l'objet raconté. La forme narrative de l'histoire est généralement la diégèse et dans une moindre mesure la *mimèsis*. Le discours de l'histoire est donc, par conséquent, univoque. Toutefois, même si l'intention de l'historien est celle d'une auto-exigence scientifique, son travail ne se résume pas à une retranscription fidèle de documents supposés vrais. En effet, il implique aussi une dimension interprétative car, nous dit Aínsa, l'histoire est l'« élaboration discursive d'une production dotée d'un sens dans lequel l'auteur construit un texte à partir d'une sélection de données et une orientation personnelle inévitable[3] ». Cela explique qu'il n'y ait pas de textes définitifs et que différents ouvrages historiques apportent tour à tour des

[1] Fernando AINSA, *Reescribir el pasado, Historia y ficción en América Latina*, Mérida (Venezuela), CELARG, 2003, p. 52. Nous avons traduit : « historia es la que da forma a los materiales de la erudición y adquiere significado y objetividad sólo cuando establece una relación coherente entre el pasado y el futuro ».

[2] *Ibid.* Nous avons traduit :
— « La novela histórica saca su material de la historia ; su forma del arte.
— La literatura de vocación histórica posee, por los tanto, veracidad, pero no necesariamente exactitud histórica.
— El autor no sólo narra, sino interpreta ».

[3] *Ibid.*, p. 54. Nous avons traduit : « elaboración discursiva de una producción dotada de un sentido en el que el autor construye un texto a partir de una selección de datos y una orientación personal inevitable ».

éclairages nouveaux et parfois contradictoires sur un même passé (et dans ce cas le révisionnisme historique se présente comme une alternative à l'histoire dominante).

Le discours fictionnel, même s'il a comme pseudo-objectif de compiler les faits du passé, s'en tient à la « convention de fictionnalité » propre à la création littéraire. À l'inverse du discours historique, il est équivoque, même lorsqu'il essaie de convaincre autant que le discours historique. Le discours fictionnel essaie toujours de produire un « effet de réel[1] », d'imiter la réalité : le quotidien (ou l'immédiat) s'incorpore dans la fiction et la rend plus réaliste et vraisemblable. Parmi les stratégies de persuasion auxquelles ont recours les écrivains, on trouve l'illusion de *mimèsis* du dialogue ou du monologue. En cela, le discours historique et le discours fictionnel se différencient puisque même si son objet d'étude porte sur l'intimité ou la vie privée d'un personnage historique, l'historien n'a pas recours au dialogue ou au monologue, il se contente de décrire de l'extérieur, avec un regard critique, ou d'émettre des hypothèses.

L'intention de l'auteur de roman historique peut être soit introspective et intimiste, soit testimoniale et réaliste, mais dans tous les cas, la tendance du discours fictionnel est de subjectiver ce qui est historique et de rappeler que l'homme historique est aussi un « homme réel » selon Aínsa. Quand l'intention est introspective, l'histoire s'assume dans la fiction comme un processus interne, à travers un narrateur extra ou intradiégétique[2] qui personnalise, perçoit et énonce depuis une subjectivité ce qui est historique. Les événements sont vécus comme des expériences de conscience individuelle, ce qui laisse au narrateur une plus grande liberté dans l'usage des temps verbaux et des personnes ; il peut par exemple recourir à la première personne du singulier ou au monologue intérieur, ou multiplier les voix (polyphonie). L'intention introspective s'exprime parfois à travers l'inconscient, le délire ou même la folie ce qui n'a jamais lieu dans le discours historique. Aínsa cite l'exemple du personnage de Carlota dans *Noticias del Imperio* de Fernando del Paso ; nous pensons aussi au personnage de Castelli dans *La revolución es un sueño eterno* de Rivera, comme nous le verrons plus en détail ultérieurement.

Quand l'intention qui motive le romancier est réaliste ou testimoniale, ce dernier essaie de reconstituer une ambiance historique la plus fidèle et réaliste possible, n'hésitant pas, parfois, à recréer le langage d'une époque, mais dans ce cas de figure aussi il donne la priorité aux faits individuels. Même quand un roman historique se présente comme « social », le destin et la volonté individuelle restent la matière indiscutée de la

[1] C'est une expression de Roland BARTHES développée dans un article éponyme, publié dans la revue *Communication*, n°11, p. 84-89.
[2] Le narrateur extradiégétique est extérieur à l'histoire racontée alors que le narrateur intradiégétique est lui-même l'objet d'un récit.

narration littéraire. En revanche, l'historien juge et décrit les actions individuelles depuis une perspective sociale, nationale ou supranationale. Il s'intéresse davantage au collectif qu'aux hommes providentiels ou aux héros (excepté quand il rédige des biographies).

Le traitement des documents et autres sources, là encore, rapproche mais aussi différencie le discours historique du discours fictionnel. Le récit historique scientifique ou fictif est une reconstruction et le traitement des sources utilisées oriente son contenu :

> La décision de quels faits, quels actes et signes du passé doivent être sélectionnés, pour l'interprétation et la systématisation chez l'historien et pour la création chez le romancier, correspond à leurs préoccupations et objectifs respectifs, bien qu'elle soit toujours conditionnée par les sources disponibles, et surtout par les modèles culturels en vigueur[1].

Aínsa rappelle que la notion de document a évolué considérablement puisque depuis plusieurs années elle ne se limite plus au texte écrit mais inclut également les documents iconographiques divers (graphiques, icônes, grafittis, publicité, etc.), les monuments et autres signes commémoratifs comme les pierres tombales, les médailles, les pièces de monnaie, et inclut l'odonymie et la toponymie en général. Les matériaux documentaires à disposition sont donc nombreux, et il incombe à l'historien de les mettre en œuvre, non pas pour « mémoriser » le passé, mais plutôt de façon à les regrouper et former des « ensembles » en accord avec une « archéologie du savoir » écrit Aínsa — qui fait référence à Michel Foucault. Il souligne que la contrepartie de cet élargissement de la notion de document a été la remise en question de la validité de celui-ci — notamment le document textuel — comme source historique et de sa prétendue véracité immanente. Il se réfère à nouveau à Foucault qui propose de ratisser ce qui a été exclu, délibérément omis, parce que « dans toute société, la production du discours est à la fois contrôlée, sélectionnée, organisée et redistribuée par un certain nombre de procédures qui ont pour rôle d'en conjurer les pouvoirs et les dangers, d'en maîtriser l'événement aléatoire, d'en esquiver la lourde, la redoutable matérialité[2] ».

Cela explique, d'après Aínsa, la volonté du discours historique dominant de détruire toute forme de dissidence ou d'éradiquer l'expression des minorités. L'histoire de l'Amérique latine est ainsi marquée par l'élimination de sa mémoire due à l'anéantissement ou la censure de certaines sources. Les auteurs de roman historique proposent alors un discours alternatif qui tente de récupérer la mémoire occultée,

[1] *Ibid,* p. 60. Nous avons traduit : « La decisión de qué hechos, qué actos y signos del pasado deben seleccionarse para la interpretación y sistematización por parte del historiador y para la creación por parte del novelista, corresponde a las preocupaciones y objetivos respectivos, aunque está siempre condicionada por las fuentes disponibles y, sobre todo, por los modelos culturales vigentes ».

[2] FOUCAULT Michel, *L'ordre du discours* : leçon inaugurale au Collège de France prononcée le 2 décembre 1970, Paris, Gallimard, 1971.

déformée ou ignorée, en s'appropriant un système de signes codifiés ou pétrifiés dans la cristallisation idéologique de la culture. Ils réinventent ainsi la « vérité historique » à travers « le mensonge romancier ». Le discours fictionnel rétablit aussi certaines omissions de l'histoire, c'est le cas des récits de témoignage de l'exil sud-américain par exemple.

Jorge Luis Borges s'est lui aussi interrogé sur la dichotomie apparente entre histoire et fiction. Dans sa nouvelle « Thème du traître et du héros », l'histoire officielle apparaît comme un simple simulacre, un plagiat de la fiction. En effet, Borges perçoit les documents historiques non pas comme des sources sur lesquelles pourrait s'appuyer la fiction comme ce peut être le cas, à différents degrés, dans certains romans historiques ; mais, à l'inverse, comme des visions, des plagiats de fictions. L'historien se mue en narrateur, voire en fabulateur, et n'est plus seulement un chroniqueur.

Borges commence sa nouvelle par la confusion intentionnelle entre réalité et fiction en fournissant des données spatio-temporelles — fondamentales dans le discours historique — floues et très relatives, et en insistant sur l'aspect lacunaire des sources. La voix narrative laisse néanmoins l'impression qu'il peut s'agir d'une vérité qui a été entrevue ou révélée :

> Il manque des détails, des rectifications, des mises au point ; il y a des zones de l'histoire qui ne m'ont pas encore été révélées ; aujourd'hui, 3 janvier 1944, je l'entrevois ainsi.
>
> L'action se passe dans un pays opprimé et tenace : la Pologne, l'Irlande, la République de Venise, un Etat sud-américain ou balkanique… Elle s'est passée, plutôt car le narrateur a beau être contemporain, l'histoire qu'il raconte se déroule au milieu ou au début du XIX^e^ siècle. Disons (pour la facilité du récit) l'Irlande ; disons 1824[1].

Dans cette nouvelle, le protagoniste, prénommé Ryan, enquête sur la vie du héros de l'histoire, son arrière-grand-père Fergus Kilpatrick, afin de rédiger sa biographie. Il s'appuie pour cela sur les structures qui régissent le récit policier — le terme « histoire » se rapprochant ici de son étymologie grecque « historia » qui signifiait aussi « enquête », « connaissance acquise par l'enquête ». Ryan se rend compte que l'assassinat de son héroïque arrière-grand-père coïncide avec les crimes relatés par Shakespeare et traduits par James Nolan. Ce dernier est l'un des plus proches collaborateurs de Kilpatrick et il découvre avec stupeur que ce héros irlandais est le traître qu'il avait lui-même demandé de débusquer ! Le récit de Nolan se termine par une représentation théâtrale gigantesque (« *festspiele* ») qui met en scène tous les habitants de la ville et qui préfigure l'assassinat de Lincoln, au moment où le héros-traître Kilpatrick reçoit une balle. Nolan imagine en

[1] BORGES Jorge Luis, *Fictions*, Paris, Folio, 1965, p. 127. Traduction de Paul VERDEVOYE.

grande partie le déroulement de cette représentation puisqu'il suggère que le condamné meurt assassiné par un inconnu, dans des circonstances délibérément dramatiques afin de marquer les esprits et pousser le peuple à la rébellion. En faisant du traître un héros, il en fait un instrument pour l'émancipation de la patrie. L'écriture de l'histoire devient alors un acte où l'invention joue un rôle fondamental, ici au service de la manipulation du peuple pour qui on « fabrique » un héros. Au moment de rédiger la biographie de son grand-père, Ryan choisit de taire sa découverte et ratifie l'image de héros construite par Nolan.

Dans une autre nouvelle, « Pierre Ménard, auteur du Quichotte », par l'intermédiaire du personnage éponyme, Borges laisse entendre que l'histoire humaine reflète non pas le véritable déroulement des événements mais le jugement que les hommes ont de ces mêmes événements :

> L'histoire, *mère* de la vérité ; l'histoire est stupéfiante. Ménard, contemporain de William James, ne définit pas l'histoire comme une recherche de la réalité mais comme son origine. La vérité historique, pour lui, n'est pas ce qui s'est passé ; c'est ce que nous pensons qui s'est passé[1].

Dans *La Nueva Novela Histórica de la América Latina (1979-1992),* Seymour Menton affirme que la conception borgésienne de l'histoire a eu une certaine influence sur de nombreux auteurs latino-américains de « nouveaux romans historiques ». Andrés Rivera mentionne d'ailleurs dans plusieurs entrevues l'influence de la lecture de Borges sur son œuvre ; ce que nous constaterons et étudierons plus en détail dans les parties suivantes de cette thèse.

Historiens, critiques et écrivains sont conscients de la perméabilité existant entre le récit historique ou factuel et le récit fictionnel. Le roman historique illustre, à sa manière, cette perméabilité. C'est à la fois une façon de penser le passé et de repenser l'écriture de l'histoire. Le roman historique ne ment pas mais interprète et essaie de comprendre le passé en utilisant les outils qu'apporte l'imagination. C'est pourquoi Noé Jitrik parle d'une rupture sémantique entre les termes « vérité » et « mensonge ». On a coutume de comprendre par vérité ce que la discipline historiographique offre au roman comme appui ou base. Cependant, parmi les témoignages, pistes et traces qu'a laissés le passé (entendu comme réalité qui a eu lieu) et nous qui vivons dans le présent, il semble exister trois instances médiatrices :

[1] *Ibid,* p. 50.

1) l'imaginaire collectif, que M. Giuffré, dans son ouvrage intitulé *En busca de una identidad (la novela histórica en Argentina)*[1], décrit ainsi :

> Nous pouvons le définir comme ce conglomérat de pseudo-mythes (nous entendons par là : des récits ou figures qui cherchent à légitimer tel(le) ou tel(le) épisode, idée ou idéologie) que chaque peuple génère ou s'auto-impose, en référence à son origine et son devenir dans le temps. L'Imaginaire répond non seulement à l'idiosyncrasie d'un peuple, mais aussi à des projets politiques déterminés, instaurés depuis le pouvoir, qui soutiennent la structure de la mémoire ; et il est populaire dans le sens où il appartient à tous les individus par acquisition (parfois, comme c'est le cas dans notre pays, à travers la formation scolaire)[2].

2) le discours historiographique en rapport avec la rationalité historique mais qui ne peut faire fi de l'imagination.
3) l'interprétation des traces et témoignages ou la réinterprétation du matériel fourni par l'historiographie. L'imagination devient ensuite une composante nécessaire pour donner du sens global et construire des possibilités vraisemblables sur les interstices documentaires.

Nous allons maintenant nous appuyer sur les différentes études consacrées au roman historique et voir, ainsi, comment ce sous-genre — à l'intérieur du genre majeur qu'est le roman — semble en réalité être un « macrogenre[3] ».

[1] GIUFFRE Mercedes, *En busca de una identidad (la novela histórica en Argentina),* Buenos Aires, Ediciones del Signo, 2004.
[2] *Ibid.* , p. 24. Nous avons traduit : « Podemos definirlo como aquel conglomerado de pseudomitos (entendemos por ellos : relatos o figuras que buscan legitimar tal o cual episodio, idea o ideología) que cada pueblo genera o se autoimpone, con referencia a su origen y su devenir en el tiempo. El Imaginario responde no sólo a la idiosincrasia de un pueblo sino también a determinados proyectos políticos, instaurados desde el poder, que sostienen la estructura de la memoria, y es popular en tanto pertenece a todos los individuos por adquisición (en ocasiones, como sucede en nuestro país, a través de la formación escolar) ».
[3] MOLINO JEAN, « Qu'est-ce que le roman historique », *Revue d'histoire littéraire de la France*, n° 2-3, 75e année, 1975, p. 195-235.

1.2 Les évolutions du roman historique

1.2.1 Georges Lukács, premier théoricien du roman historique

Le roman historique[1], son essai publié pour la première fois en russe en 1937 et traduit en français en 1965, a longtemps fait autorité[2]. Lukács situe temporellement l'apparition du roman historique au début du XIX^{e} siècle, à l'époque de la chute de Napoléon I^{er}, des débuts de l'ère industrielle, de la naissance du capitalisme et du rôle politique nouvellement acquis par la bourgeoisie. Des romans à thématique historique existaient déjà avant le XIX^{e} siècle, mais l'histoire y jouait un rôle plutôt superficiel puisque leurs auteurs ne traitaient pas de leurs racines ni des causes de l'évolution du peuple auquel ils appartenaient. Or l'un des traits essentiels du roman historique traditionnel européen, selon Lukács, est la prise de conscience du fait que les événements historiques ont une répercussion sur les masses, comme processus, puis sur les individus :

> Désormais toute l'Europe devient un théâtre de guerre. Des paysans français combattent d'abord en Egypte, puis en Italie, puis en Russie ; des troupes allemandes puis russes occupent Paris après la défaite de Napoléon, etc. Ce dont auparavant seuls des individus isolés, le plus souvent d'esprit aventureux, faisaient l'expérience, à savoir une connaissance de l'Europe, ou du moins de certaines parties de l'Europe, devient en cette période l'expérience de masse de centaines de milliers, de millions de gens.
> Il en résulte la possibilité concrète pour des hommes de comprendre leur propre existence comme quelque chose d'historiquement conditionné, de voir dans l'histoire quelque chose qui affecte profondément leurs vies quotidiennes et qui les concerne immédiatement[3].

Lukács souligne que le roman historique surgit dans l'Europe romantique en même temps que les sentiments nationaux, et l'intérêt pour la récupération d'un passé commun, sans doute idéalisé, à travers le folklore, témoignage jusque-là délaissé par la science. On considère alors que l'identité d'un peuple se trouve dans son passé. C'est ce que l'on retrouve chez des auteurs comme l'Italien Alessandro Manzoni ou encore l'Écossais Walter Scott. Ce dernier, dans un but de récupération du folklore, fit plusieurs excursions historiques autour d'Edimbourg et entreprit de rédiger un recueil de chants populaires. Il explora les Highlands avec son père et des camarades, récolta des anecdotes anciennes ou récentes (sur Rob Roy par exemple) et découvrit les sites écossais

[1] LUKACS Georges, *Le roman historique*, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 2000. Traduction du texte en allemand par Robert Sailley.
[2] Voir : VINDT Gérard, GIRAUD Nicole, *Les grands romans historiques*, Paris, Bordas, 1991, p. 9.
[3] LUKACS Georges, *Le roman historique, op.cit.,* p. 23.

historiques et pittoresques. Ces recherches allaient lui permettre de planter le décor de ses romans en les agrémentant d'une certaine « couleur locale ». Lukács considère les romans de Walter Scott comme « la forme classique du roman historique ».

Les nouveaux traits artistiques introduits par Scott dans la littérature épique sont, entre autres, selon Balzac que cite Lukács, « la vaste peinture des mœurs et des circonstances des événements, le caractère dramatique de l'action et, en rapport étroit avec ceci, le rôle nouveau et important du dialogue dans le roman[1] ». L'objectif ultime est de représenter « une réalité sociale déterminée à une époque déterminée avec toute la couleur et toute l'atmosphère spécifique de cette époque[2] ».

Lukács ajoute que le caractère purement épique des romans de Scott n'est pas lié à son intérêt pour l'histoire en général, mais à la nature spécifique de ses thèmes historiques, avec son choix des périodes — Scott représente très souvent de grandes crises de la vie historique — et des couches de la société qui incarnent la vieille activité épique de l'homme. Ce caractère épique de l'œuvre de Scott est étroitement lié au caractère populaire de son art.

Néanmoins, le héros « médiocre, prosaïque » de Scott diffère des héros épiques « classiques ». Il s'agit presque toujours d'« un gentleman anglais plus ou moins médiocre qui possède souvent un degré moyen, mais jamais éminent, de sagesse pratique, une certaine fermeté et une certaine bienséance morale, qui peut même aller jusqu'à l'aptitude au sacrifice de soi, mais ne devient jamais une passion impétueuse, n'est jamais un dévouement enthousiaste à une grande cause[3] ». Dans les romans les plus importants de Scott, ce sont des personnages historiques inconnus ou semi-historiques qui jouent ce rôle de premier plan : Vich Ian Vohr dans *Waverlay*, Burlay dans *Old Mortality*, Cédric et Robin Hood dans *Ivanhoe*, Rob Roy, pour citer quelques exemples. Ce sont des figures historiques créées selon les mêmes principes artistiques que les figures historiques familières. Le caractère populaire de l'art de Scott se manifeste dans le fait que ces figures de dirigeants, qui sont directement mêlées à la vie du peuple, acquièrent le plus souvent une grandeur historique encore plus importante que celle des figures centrales connues de l'histoire. Lukács distingue les héros de « la véritable épopée », tels Achille ou Ulysse, des héros de Scott :

> Les héros de l'épopée sont, comme le dit Hegel, « des individus totaux qui concentrent brillamment en eux-mêmes ce qui est autrement dispersé dans le caractère national et en ceci ils restent des caractères grands, libres et noblement humains ». Par là, « ces figures principales acquièrent le droit d'être placées en tête et de voir l'événement

[1] BALZAC Honoré de, préface de *la Chartreuse de Parme* de Flaubert, cité par Lukacs, *op.cit.*, p. 31.
[2] LUKACS Georges, *Le roman historique, op. cit*, p. 167.
[3] *Ibid.*, p. 33.

> principal en liaison avec leur individualité ». Les principales figures des romans de Scott sont aussi des caractères nationalement typiques, mais dans le sens de la moyenne vertueuse plutôt que de la supériorité éminente et globale. Cette dernière caractérise les héros nationaux de la conception poétique de la vie, la première ceux de la conception prosaïque[1].

Même s'il a pu être reproché à Scott le manque de profondeur psychologique de ses personnages, Lukács souligne qu'il fut un précurseur dans sa façon de créer des personnages historiques :

> La grandeur de Scott réside dans son aptitude à donner une incarnation humaine vivante à des types historico-sociaux. Les traits typiquement humains dans lesquels deviennent tangibles de grands courants historiques n'ont jamais été figurés avant Scott avec cette magnificence, cette franchise et cette vigueur. Et surtout jamais auparavant cette sorte de figuration n'avait été consciemment mise au centre de la représentation de la réalité (…)[2].

Les grandes personnalités historiques font aussi leur apparition, mais elles sont secondaires ; elles permettent essentiellement de faciliter la contextualisation du roman. Dans toute l'œuvre de Scott, nous rencontrons les personnalités les plus importantes de l'histoire anglaise et aussi française : Richard Cœur de Lion, Louis XI, Mary Stuart, Cromwell, etc.

Les personnages du roman historique scottien constituent une société actrice de son histoire. Selon Lukács :

> Il n'importe pas dans le roman historique de répéter le récit des grands événements historiques, mais de ressusciter poétiquement les êtres humains qui ont figuré dans ces événements. Il importe de nous faire revivre les mobiles sociaux et humains qui ont conduit les hommes à penser, sentir et agir précisément comme ils l'ont fait dans la réalité historique. Et c'est une loi de la figuration littéraire, qui paraît au premier abord paradoxale mais qui ensuite semble tout à fait évidente, que pour rendre sensible tous ces mobiles sociaux et humains de conduite, les événements extérieurs insignifiants, les circonstances mineures — vues de l'extérieur — sont plus appropriés que les grands drames de l'histoire mondiale[3].

Lukács souligne le fait que le lien passé-présent n'est pas évident dans les œuvres de l'écrivain écossais :

> W. Scott parle très rarement du présent. Il ne soulève pas dans ses romans les questions sociales de l'Angleterre contemporaine, la lutte de classe entre bourgeoisie et prolétariat qui commence à s'intensifier. Dans la mesure où il est capable de répondre à ces questions pour lui-même, il le fait par le biais de la figuration littéraire des plus importantes étapes de toute l'histoire de l'Angleterre[4].

[1] *Ibid.*, p. 36.
[2] *Ibid.*, p. 35.
[3] *Ibid.*, p. 43-44.
[4] *Ibid.*, p. 33.

Cependant, le roman historique reste tributaire de la relation de l'auteur à son époque et sa société. Cette relation ne consiste pas, selon Lukács, à faire allusion aux événements contemporains mais à

> faire revivre le passé comme la préhistoire du présent, à donner une vie poétique à des forces historiques sociales et humaines qui, au cours d'une longue évolution, ont fait de notre vie actuelle ce qu'elle est et l'ont rendue telle que nous la vivons[1].

Dans son ouvrage, Lukács souligne que le roman historique s'adaptera dès ses débuts aux particularités des diverses cultures et à différents canons esthétiques. Ainsi, les œuvres de Scott, Manzoni, Balzac ou Hugo, ne seront pas construites sur le même modèle, la même structure.

Lukács évoque également le caractère mutant du roman historique. Il s'interroge sur ce qui est important dans ce type de roman et conclut en disant qu'il s'y constitue des destins individuels (généralement fictifs) dans lesquels s'expriment de façon immédiate les problèmes vitaux de l'époque choisie. Aussi bien Walter Scott que Tolstoï ont créé ce type de personnages dont le destin personnel et historico-social sont liés.

Le roman historique traditionnel se basera surtout sur ce schéma et destinera les personnages historiques à être de simples figures secondaires ou décoratives, mais néanmoins indispensables dans la création du contexte de la narration.

On rappellera, pour terminer, qu'à l'époque où se forme le roman historique au début du XIX^e^ siècle, l'historiographie se consacre essentiellement aux sujets d'une grande portée, comme les activités militaires et politiques et les grandes figures qui gravitent autour. Le roman historique peut ainsi combler les lacunes, ce que la recherche scientifique traditionnelle du XIX^e^ siècle laisse de côté. Car, comme nous l'avons vu précédemment, ce n'est qu'au XX^e^ siècle, avec « la nouvelle histoire », que certains domaines comme les coutumes locales, les croyances et mentalités, la sphère privée des hommes, jusqu'alors négligés, seront pris en compte.

Voyons maintenant comment s'est manifesté l'intérêt pour le roman historique en Amérique latine — et plus précisément en Argentine — et quelles évolutions il a subi depuis la fin du XIX^e^ siècle jusqu'à nos jours.

[1] *Ibid.*, p. 56.

1.2.2 Roman historique, histoire et identité

Le roman historique, sous ses différentes formes, est un sous-genre qui a toujours connu un certain succès en Amérique latine et en Argentine en particulier. Dans l'introduction de son essai *La Nueva Novela Histórica de la América Latina (1979-1992)*[1], le critique états-unien Seymour Menton ne recense pas moins de 367 romans historiques publiés entre 1949 et 1992, dont soixante-douze en Argentine. Plusieurs raisons expliquent l'intérêt suscité par le roman historique. Menton affirme que les différentes crises économiques, politiques et sociales auxquelles sont confrontés les Latino-américains expliqueraient, en partie, ce refuge que peut offrir l'Histoire, et il compare la situation latino-américaine à celle de l'Espagne de 1898 :

> (…) la situation chaque jour plus désespérée de l'Amérique latine entre 1970 et 1992 a contribué à la mode d'un sous-genre essentiellement d'évasion. Dans un cas analogue, la déroute de l'Espagne à Cuba, Porto Rico et aux Philippines, qui a symbolisé la mort du pouvoir impérialiste de l'Espagne, poussa les jeunes intellectuels de cette période à fouiller dans le passé pour chercher une justification à l'existence de l'Espagne dans la modernité du XXe siècle. L'obsession de la Génération de 98 pour *Don Quichotte* et l'héritage culturel de l'Espagne en général représentait une tentative de renforcer l'orgueil national, mais révélait en même temps un manque de désir d'affronter la réalité. Bien que la crise des dernières décennies ne puisse pas s'expliquer par un seul fait historique comme dans le cas de l'Espagne en 1898, les événements qui ont suivi à partir de 1970 (…) ainsi que la perspective vers un futur lointain, ne sont en rien encourageants et c'est pourquoi les auteurs du Nouveau Roman Historique sont soit en train de s'échapper de la réalité, soit en train de chercher dans l'histoire une petite lueur d'espoir pour survivre[2].

Dans le cas de l'Argentine — tiraillée entre l'Europe et l'Amérique[3] — la crise identitaire des Argentins est une autre raison qui explique l'engouement suscité par le roman historique. Dans son ouvrage intitulé *En busca de una identidad (La Novela Histórica en Argentina)*, Mercedes Giuffré dit à ce propos : « Qu'est-ce qu'un roman

[1] MENTON Seymour, *La Nueva Novela Histórica de la América Latina (1979-1992), op. cit.*

[2] *Ibid.*, p. 51-52. Nous avons traduit : « (…) la situación cada día más desesperada de América Latina entre 1970 y 1992 ha contribuido a la moda de un subgénero esencialemente escapista. En un caso análogo, la derrota de España en Cuba, Puerto Rico y las islas Filipinas, lo cual simbolizaba la muerte de España como poder imperialista, estimuló a los jóvenes intelectuales de ese período a que hurgaran en el pasado para buscar una justificación por la existencia de España en la modernidad del siglo XX. La obsesión de la Generación del 98 con *Don Quijote* y la herencia cultural de España en general representaba un intento por reforzar el orgullo nacional, pero a la vez indicaba la falta de un deseo de enfrentarse a la realidad. Aunque la crisis de las últimas décadas no se puede explicar por un solo suceso histórico como en el caso de España en 1898, los siguientes acontecimientos a partir de 1970 (…), lo mismo que la perspectiva para un futuro lejano, no son nada halagüeños y por lo tanto los autores de la NNH o se están escapando de la realidad o están buscando en la historia algún rayito de esperanza para sobrevivir ».

[3] Comme l'a souligné le Mexicain Carlos Fuentes, en reprenant une vieille plaisanterie quant aux origines de la population argentine qui dit que « les Mexicains descendent des Aztèques, les Péruviens des Incas et les Argentins des bateaux » (*Nuevo tiempo mexicano,* México, Nuevo Siglo Aguilar, 1994, p. 55 ; boutade que Fuentes a reprise dans *Valiente mundo nuevo*).

historique ? Qu'est-ce qu'être argentin ? Ces deux questions, presque rhétoriques et toujours mutantes, s'ajustent à la perfection dans l'articulation du phénomène intéressant de l'écriture et de la réécriture de notre mémoire[1] ».

L'Argentine a obtenu son indépendance au début du XIX[e] siècle et elle a commencé à se construire comme nation en même temps que les États-nations européens, en s'appuyant sur des institutions nouvellement fondées destinées à la sauvegarde de la mémoire nationale (bibliothèques, archives, sociétés savantes, etc.). Sauf que l'Argentine était alors un « pays neuf », au même titre que les autres pays du Nouveau-Monde. C'était une ancienne colonie, avec l'héritage culturel que cela implique. La nationalisation du pays et des Argentins s'est alors faite « à marche forcée » et en essayant de se différencier le plus possible de la colonie et du modèle espagnol, comme le souligne l'historien révisionniste Pacho O'Donnell :

> L'histoire officielle, celle qu'on nous a toujours racontée, est celle écrite par les vainqueurs des guerres civiles du XIX[e] siècle et son esprit ne peut que reproduire l'idéologie oligarchique, portègniste, libérale sur le plan économique, et autoritaire sur le plan politique, anti-hispanique et anti-créole, de ceux dont le projet pour le pays était résumé dans le dilemme cher à Sarmiento entre « civilisation » (ce qui était européiste ou portègne) et « barbarie » (ce qui était créole ou provincial).
>
> (...) Dans leur louable aspiration au progrès, ils conçurent une société à l'image et l'apparence des nations puissantes de l'époque et copièrent leurs institutions et leurs grandes chartes sans s'attacher au fait qu'elles répondaient à des circonstances et idiosyncrasies étrangères à nos propres racines. Mais ils proposèrent, essentiellement, que l'Argentine, sa classe dirigeante, pensât, créât et agît en première instance comme des Britanniques, en incorporant toutefois des influences françaises et surtout nord-américaines à mesure que les Etats-Unis devenaient peu à peu une puissance dominante[2].

Il fallait alors inculquer le sentiment national aux habitants, lesquels constituaient une population métissée et longtemps diversifiée au gré des arrivées des immigrés venus essentiellement d'Europe. La nationalisation du peuple s'est faite, en partie, par l'éducation, mais comme le souligne M. Giuffré : « L'école nous a présenté des pères

---

[1] GIUFFRE Mercedes, *En busca de una identidad (la novela histórica en Argentina), op. cit.*, p. 13. Nous avons traduit : « ¿Qué es una novela histórica ? ¿Qué es ser argentino ? Ambas preguntas, casi retóricas y siempre mutantes, ensamblan a la perfección en la articulación del interesante fenómeno de la escritura y reescritura de nuestra memoria ».

[2] O'DONNELL, Mario "Pacho", « El revisionismo histórico ». Lien (consulté le 01/08/13) : http://www.odonnell-historia.com.ar/articulos/revisionismohist.htm
Nous avons traduit : La historia oficial, la que siempre nos contaron y nos enseñaron, es la que escribieron los vencedores de las guerras civiles del siglo XIX y su espíritu no pudo sino reproducir la ideología oligárquica, porteñista, liberal en lo económico y autoritaria en lo político, antihispánica y anticriolla de aquellos cuyo proyecto de país estaba resumido en el dilema sarmientino entre "civilización", lo europeísta-porteño, y "barbarie", lo criollo-provincial. / (...) En su loable aspiración de progreso diseñaron una sociedad a la imagen y semejanza de las naciones poderosas de la época y copiaron sus instituciones y sus cartas magnas sin reparar que ellas respondían a circunstancias e idiosincrasias ajenas a las raigalmente nuestras. Pero, esencialmente, se propusieron que la Argentina, su clase dirigente, pensara, creara y actuara como británicos en primera instancia, aunque incorporando influencias francesas y sobretodo norteamericanas a medida que los Estados Unidos se fueron consolidando como potencia dominante ».

fondateurs de la Patrie parfaits, irréprochables, incorruptibles moralement et physiquement ; presque des saints, et par conséquent, invraisemblables (…)[1] ». Ses propos rejoignent ceux de Rivera qui raconte qu'avant d'écrire *La revolución es un sueño eterno*, il en savait autant sur Juan José Castelli qu'un élève du secondaire et qui a déclaré :

> (…) j'ai commencé à travailler à cause de ces portraits des manuels scolaires, dans lesquels on nous présente les hommes de Mai comme des hommes probes et sans tache, qui se sont construits eux-mêmes et qui se sont lancés dans une révolution qu'ils voulaient aussi digne et sans tache qu'eux. Puisque, de fait, je ne savais rien sur Castelli, je me suis mis à travailler. En quoi a consisté ce travail ? à lire vingt-deux livres qui faisaient référence à Castelli[2].

Le roman historique apparaît alors comme un moyen de remettre en question l'histoire « officielle », ou d'en combler certaines lacunes ; il reconstruit certains pans du passé oubliés, volontairement ou non, et propose un autre discours. M. Giuffré fait la remarque suivante :

> Notre présent nous réclame une relecture plus juste du passé et une connaissance de nous-mêmes qui nous permette de nous lancer vers un futur possible et plus authentique. (…) Tout comme l'archéologie récupère, au moins dans ses fondations, les édifications démolies par l'inconscience, le manque de soin ou l'oubli, le roman historique reconstruit ou devine les recoins du passé enterré par la documentation contradictoire ou l'absence de celle-ci. Nous sommes ce que nous sommes et ce que nous avons été, mais aussi ce que nous avons oublié avoir été. (…) Nous, les Argentins, avons besoin de récupérer les écritures effacées tout au long de notre passé tour à tour hégémonique, et de reconstruire nos liens comme société[3].

L'Argentine est un pays marqué par les régimes autoritaires qui l'ont gouvernée et par une certaine défiance à l'encontre de l'histoire dite « officielle ». Elle n'en finit pas de se construire comme nation et les Argentins doivent connaître leur passé pour pouvoir se connaître eux-mêmes en tant que peuple appartenant à cette nation. En élargissant cette problématique à toute l'Amérique latine, Noé Jitrik explique que :

---

[1] GIUFFRE Mercedes, *En busca de una identidad (la novela histórica en Argentina), op. cit., p. 13.* Nous avons traduit : « La escuela nos ha presentado próceres perfectos, sin tacha, incorruptibles moral y físicamente ; casi santos y, por ende, inverosímiles(…) ».

[2] GAZZERA Carlos, « Conversando con Andrés Rivera », *op. cit.*, p. 702. Nous avons traduit : « (…) comencé a trabajar por esos trazos de manuales escolares, en los que se nos presenta a los hombres de Mayo como hombres probos e impolutos, que se formularon a sí mismos y que se lanzaron en una revolución, que querían tan digna e impoluta como ellos. Puesto que no sabía nada de Castelli, de hecho, me puso a trabajar. ¿En qué consistió ese trabajo? en leer veintidós libros que se referían a Castelli ».

[3] GIUFFRE Mercedes, *En busca de una identidad (la novela histórica en Argentina), op. cit.,* p. 53-54. Nous avons traduit : « Nuestro presente nos reclama una relectura más cabal del pasado y un autoconocimiento que nos permita arrancar hacia un futuro posible y más auténtico. (…) Tal como la arqueología recupera, al menos en sus cimientos, las estructuras edilicias derribadas por la inconsciencia, el descuido o el olvido, la novela histórica reconstruye o intuye los recovecos del pasado enterrado por la documentación contradictoria o la falta de ella. Somos lo que somos y lo que fuimos, pero también lo que no recordamos haber sido. (…) Los argentinos necesitamos recuperar las escrituras borradas a lo largo de nuestro pasado alternadamente hegemónico, y reconstruir nuestros vínculos como sociedad ».

> (…) le roman historique latino-américain ne s'interroge pas sur l'être ni sur le destin des individus ni sur leur origine mythique mais sur ce qu'est une communauté face à l'identité bien établie et opérante d'autres communautés. (…) Les questions, par conséquent, ne sont pas de savoir d'où l'on vient mais ce qu'on est comme nation, actuelle ou présumée, comme réalité emphatiquement affirmée et comme projet le plus sensé de construction et, de manière détournée, ce que veut dire être argentin, mexicain, péruvien ou qui que ce soit face à des identités nationales bien définies comme l'identité espagnole, la française, l'anglaise, l'italienne qui, d'autre part, servent d'unités comparatives et de mesure[1].

Pour les Argentins, le passé est donc une préoccupation majeure, toujours en vigueur, notamment parce que le traumatisme de la dernière période de dictature militaire (1976-1983) reste très présent dans les esprits. Cela explique le succès sans relâche du roman historique dans ce pays, comme le souligne M. Giuffré :

> Nous sommes ce qui se voit et ce qui a été délibérément caché sous le tapis. Les voix de la mémoire peuvent encore être entendues par ceux qui voudront ou sauront les écouter, les interpréter et les déterrer. D'où l'importance du rôle que joue dans notre pays le roman historique qui, selon certains critiques, est passé de mode dans d'autres pays d'Amérique latine.
> Nous sommes toujours des orphelins et nous n'en finirons pas de l'assumer jusqu'à ce que nous exorcisions les vides du passé et du présent, dans un pays qui est condamné à tolérer des vidages et disparitions continuels[2].

M. Giuffré a publié son ouvrage en 2004, alors que l'Argentine subissait encore les conséquences de la terrible crise économique et politique de 2001. Ce contexte, très présent dans son essai et étroitement lié à la question identitaire des Argentins, lui sert d'ailleurs d'hypothèse de base pour expliquer le succès du roman historique en Argentine:

> Concrètement, à cause de la grande crise que nous traversons et alors que nous sommes au bord de la dissolution nationale, les mythes nous sont insuffisants et nous souffrons d'un besoin impérieux de nous connaître nous-mêmes, de comprendre pourquoi nous sommes comme nous sommes, et d'explorer les racines de notre nation (si tant est que nous en soyons une véritablement), sans filtres déformants et dans la mesure du possible ; cela même si une telle réflexion nous prend du temps et est douloureuse. Car

[1] JITRIK Noé, *Historia e Imaginación Literaria, las posibilidades de un género*, *op. cit.*, p. 41. Nous avons traduit : «(…) la novela histórica latinoamericana no se pregunta por el ser ni por el destino de los individuos ni por su procedencia mítica sino por lo que es una comunidad frente a la identidad bien establecida y operante de otras comunidades. (…) Las preguntas, por consecuencia, no son acerca de dónde se procede sino qué se es como nación, actual o presunta, como realidad enfáticamente afirmada y como proyecto más sensato de construcción y, de manera derivada, qué quiere decir ser argentino, mexicano, peruano o lo que sea frente a identidades nacionales bien definidas, como la española, francesa, inglesa, italiana, que sirven por otra parte de unidades comparativas y de medida ».

[2] GIUFFRE Mercedes, *En busca de una identidad (la novela histórica en Argentina), op. cit.,* p. 36. Nous avons traduit : « Somos lo que se ve y lo que deliberadamente se ha ocultado bajo la alfombra. Las voces de la memoria aún se dejan oír a quien quiera o sepa escucharlas, interpretarlas y desenterrarlas. Por ello la importancia del papel que juega en nuestro país la narrativa histórica que, según algunos críticos, ha pasado de moda en otros países de Latinoamérica. / Nuestra orfandad sigue vigente y no la terminaremos de asumir hasta que exorcicemos los vacíos del pasado y del presente, en un país que está condenado a tolerar continuos vaciamientos y desapariciones ».

> nous ne savons même pas clairement vers où nous avançons, si tant est que nous le fassions ; en tout cas, il semble que nous nous déplaçons de manière circulaire, en répétant sans cesse les mêmes erreurs.
> Pourquoi continue-t-on à lire et produire des romans historiques ? Peut-être parce que nous avons besoin de nous situer, nous orienter dans la tourmente, connaître le passé pour comprendre le présent et projeter un quelconque futur possible[1].

M. Giuffré ne considère pas — comme a pu le faire S. Menton — la production et la lecture du roman historique comme un moyen de s'évader d'une réalité difficile, mais plutôt comme un outil de référence pour les Argentins, dans leur volonté de comprendre les dysfonctionnements du présent et dans leur quête identitaire.

Nous verrons par la suite que la question de l'identité individuelle mais aussi nationale est très présente dans l'œuvre d'Andrés Rivera.

1.2.3 Le roman historique « traditionnel » en Amérique latine et en Argentine

Le roman historique va connaître diverses évolutions en Amérique latine ainsi qu'en Argentine. Au XIX^e^ siècle, à l'époque du réalisme en Europe, c'est l'imitation du modèle romantique européen (W. Scott, V. Hugo et A. Manzoni notamment) qui prédomine. Fernando Aínsa affirme que le roman historique d'alors « aspirait à contribuer à fonder les mythes, archétypes, croyances et valeurs dans lesquels on croyait reconnaître l'identité nationale[2] ».

Selon Manuel Gálvez[3], auteur de romans historiques et essayiste argentin, l'expression « roman historique » regroupe trois types divers de narration :

- Le roman historique proprement dit, dont le sujet se développe autour de personnages qui ont existé et qui appartiennent à l'histoire.
- Le roman à thématique historique (qui suit le modèle européen du XIX^e^ siècle) dans lequel les personnages essentiels sont des créations de l'auteur et les êtres

[1] *Ibid.*, p. 14. Nous avons traduit : « Lo concreto es que, a causa de la gran crisis en la que vivimos y al borde de la disolución nacional, los mitos nos son insuficientes y padecemos una imperiosa necesidad de conocernos a nosotros mismos, de entender por qué estamos como estamos y de explorar las raíces de nuestra nación (en el caso que lo seamos verdaderamente), sin filtros distorsivos y en la medida en que ello sea posible, aunque tal reflexión nos demore y nos duela, pues ni siquiera tenemos en claro hacia dónde estamos avanzando, si es que lo hacemos, pues en todo caso parece que nos desplazamos de manera circular, repitiendo errores una y otra vez. ¿Por qué se siguen leyendo y produciendo novelas históricas ? Tal vez porque necesitamos situarnos, orientarnos en la tormenta, conocer el pasado para entender el presente y proyectar algún futuro posible ».

[2] AINSA Fernando, *Reescribir el pasado, Historia y ficción en América Latina*, *op. cit.*, p. 11. Nous avons traduit : « (…) aspiraba a contribuir a fundar los mitos, arquetipos, creencias y valores en que se creyó reconocer la identidad nacional ».

[3] GALVEZ Manuel, « La novela histórica », *El novelista y las novelas*, Buenos Aires, Emecé editores, 1959, p. 74-84.

historiques participent à la trame du récit seulement à certains moments. Gálvez lui-même, dans ses romans consacrés à l'époque des invasions anglaises, de Rosas et de la guerre du Paraguay (ou guerre de la Triple Alliance) s'inscrit dans cette mouvance. Dans ce type de roman, l'auteur n'a pas le droit de mettre dans la bouche des personnages historiques ce qu'ils n'ont pas dit ou n'ont pu dire, ni leur attribuer des pensées qu'ils n'ont pu avoir.

— Le roman biographique dans lequel prédomine un personnage historique déterminé.

Le roman historique va continuer d'évoluer jusqu'à ce qu'apparaisse ce que Fernando Aínsa puis Seymour Menton ont appelé le « Nouveau Roman Historique ». Pour comprendre en quoi le roman historique est devenu « nouveau » en Amérique latine, nous allons d'abord voir ce qui caractérise sa forme la plus « classique » ou « traditionnelle ». Pour cela nous nous appuyons sur l'ouvrage de S. Menton que nous avons déjà mentionné : *La Nueva Novela Histórica de la América Latina (1979-1992).* Menton dit, dans un premier temps, que : « Dans le sens le plus large, tout roman est historique puisque, à différents degrés, il capte le milieu social de ses personnages, y compris celui des plus introspectifs[1] ». Néanmoins, de nombreux critiques combattent cette opinion et proposent des écarts temporels plus ou moins étendus et flous entre la réalité historique de l'auteur et la période que celui-ci évoque dans son roman. Pour sa part, Amado Alonso explique ceci : « Je ne compte pas comme historiques les romans qui dépeignent l'époque de l'auteur, même s'ils comportent des épisodes réels, soit de la vie privée comme dans le *Werther* de Goethe, soit de la vie publique comme dans l'*Amalia* de Mármol[2] »[3]. Avrom Fleishman propose, lui, dans *The English Historical Novel* (1971) des critères différents et assez arbitraires puisqu'il considère que deux générations

[1] MENTON Seymour, *La Nueva Novela Histórica de la América Latina (1979-1992), op. cit.,* p. 31-32. Nous avons traduit : « En el sentido más amplio, toda novela es histórica, puesto que, en mayor o menor grado, capta el ambiente social de sus personajes, hasta de los más introspectivos ».

[2] Mármol, exilé en Uruguay alors que Rosas était au pouvoir, avait publié des extraits d'*Amalia* dans le journal *El Paraná*. Dans l'édition du 25 ocotbre 1852 il qualifiait lui-même son œuvre de « romance histórico » : « ...Tocábamos al fin de la publicación de *Amalia*, nuestro primer romance histórico y el primero también que se haya escrito en la América del Sur, cuando la caída de Rosas nos hace volver al país. » Un peu plus tôt, en 1945, après la publication de *Facundo o civilización y barbarie* de Sarmiento, le journal chilien *El Siglo*, dans son édition du 12 mai 1845, en parlait comme de « una especie de romance histórico ». On observe donc qu'au XIX^{e} siècle, le terme « romance histórico » était préféré à celui de « novela histórica » et qu'aucune distance temporelle entre l'époque de l'auteur et celle qu'il choisissait de dépeindre n'était requise pour justifier une telle qualification.

[3] ALONSO Amado, *Ensayo sobre la novela histórica* ; *El Modernismo en « La gloria de Don Ramiro »*, Madrid, Gredos, 1984, p. 81. (Texte publié pour la 1ère fois en 1942 par el Instituto de Filología de la Universidad de Buenos Aires). Nous avons traduit : « No cuento como histórica novelas que pinten los tiempos del autor, aunque contengan episodios reales, ya de la vida privada, como en el Werther de Goethe, ya de la pública, como en la *Amalia* de Mármol ».

doivent séparer l'action d'un roman de son auteur pour qu'il soit considéré comme historique. Marta Cichocka constate, quant à elle, que « le critère de sélection souvent estimé comme primordial concerne l'existence d'une distance temporelle importante entre la réalité historique de l'auteur et la période historique évoquée dans son roman[1] ». María Cristina Pons se demande s'il est réellement nécessaire qu'il y ait un temps déterminé (et arbitraire) entre le présent de l'écrivain et l'époque racontée pour qu'un roman soit considéré comme historique ; ou encore si nous devrions considérer que le passé reconstruit dans le roman historique est historique simplement parce qu'il est passé. Menton nuance toutefois ses propos initiaux et fixe lui aussi une limite temporelle dans sa définition du roman historique en s'appuyant sur la définition proposée par Anderson Imbert en 1951, qui disait : « Nous appelons "romans historiques" ceux qui racontent une action passée à une époque antérieure à celle du romancier[2] ». Menton la modifie quelque peu en incluant aussi les romans dont l'action se situe « de manière prédominante dans le passé, c'est-à-dire un passé non expérimenté directement par l'auteur[3] ». Le critique justifie ensuite son choix en expliquant que l'un des objectifs de son ouvrage est de prouver la prédominance du nouveau roman historique sur « le roman de la terre » (ou roman social et psychologique), le roman empreint de réalisme magique ou le roman-témoignage, « depuis 1979 (ou 1975) jusqu'à 1992 (ou après)[4] ».

Ce qui interpelle immédiatement, c'est la flexibilité des dates qui délimitent le corpus de Menton. Ensuite, celui-ci explique qu'il exclut de son corpus certaines œuvres archi-connues comme *La muerte de Artemio Cruz* de Carlos Fuentes (1962), *Sobre héroes y tumbas* d'Ernesto Sábato (1962), *Conversaciones en la catedral* de Mario Vargas Llosa (1969), *El recurso del método* d'Alejo Carpentier (1974) ou encore *La novela de Perón* de Tomás Eloy Martínez (1985) parce qu'elles abordent, en partie, une période directement vécue par leur auteur. Il exclut également certains romans comme *Cien años de soledad* de Gabriel García Márquez ou *Los Capelli* de Yolanda Camarano de Sucre (1967) parce que la génération la plus jeune des personnages coïncide avec celle des auteurs. On notera au passage que Menton aborde ici, implicitement, le célèbre roman de García Márquez comme un roman historique et non pas comme un roman

[1] CICHOCKA Marta, *Entre la nouvelle histoire et le nouveau roman historique*, « Réinventions, relectures, écritures », *op. cit.*, p. 124.
[2] Cité par MENTON Seymour, *La Nueva Novela Histórica de la América Latina (1979-1992), op. cit.*, p. 33. Nous avons traduit : « Llamamos 'novelas históricas' a las que cuentan una acción ocurrida en una época anterior a la del novelista ».
[3] *Ibid.*, p. 32. Nous avons traduit : « Para analizar la reciente proliferación de la novela histórica latinoamericana, hay que reservar la categoría de novela histórica para aquellas novelas cuya acción se ubica total o por lo menos predominantemente en el pasado, es decir, un pasado no experimentado directamente por el autor ».
[4] *Ibid.* Nous avons traduit : « desde 1979 (o 1975) hasta 1992 (o después) ».

empreint de réalisme magique. Menton signale, pour terminer, le cas plus problématique des romans dont les narrateurs ou certains personnages sont ancrés dans le présent mais dont l'argument renvoie surtout à un passé lointain. Il cite les exemples de *Los cuatro reyes de la baraja* du Vénézuélien Francisco Herrera Luque (1991), *La insólita historia de la Santa de Cabora* de Brianda Domecq (1990) ou encore *El México de Egerton, 1831-1842* de Mario Moya Palencia (1991), et décide de les classer quand même dans la catégorie des romans historiques. On comprend ainsi pourquoi sa définition du roman historique n'est pas aussi « tranchée » que celle d'Imbert dont il s'inspire, et qu'il décrète que l'action du roman doit se situer sinon totalement, « au moins de manière prédominante » dans un passé non expérimenté directement par l'auteur. La définition de Menton est donc elle aussi, d'une certaine manière, assez floue, voire arbitraire.

Le critique situe le roman historique traditionnel entre 1826 et 1949. Mais nous verrons par la suite que des romans historiques traditionnels continueront à paraître après 1949, puisque le même Menton place dans cette catégorie *En esta dulce tierra*, *La revolución es un sueño eterno*, *El amigo de Baudelaire* d'Andrés Rivera (publiés respectivement en 1984, 1987 et 1991) et *El general en su laberinto* de Gabriel García Márquez (1989).

Menton distingue plusieurs variantes du roman historique traditionnel au cours de cette période, en fonction des mouvements littéraires dominants selon les époques : le romantisme, puis le modernisme, le criollisme et jusqu'à l'existentialisme (auquel il associe *Zama* d'Antonio di Benedetto, publié en 1956). Le but du roman historique romantique était de développer une conscience nationale. Il était inspiré non seulement de W. Scott mais aussi des chroniques coloniales et du théâtre du Siècle d'Or. Menton cite comme exemple *Jicoténcal*, publié en 1826. María Cristina Pons[1] souligne, pour sa part, que la construction du passé dans le roman romantique est intimement liée à la légitimation du pouvoir : le rôle de la littérature dans le projet politique des différents pays est en lien étroit avec la légitimation de l'idéologie libérale qui a conduit à l'indépendance. Le roman romantique écrit le passé tout en formulant un futur politiquement et idéologiquement distancé de l'ancienne métropole. Elle rejoint là Noé Jitrik qui observe que le roman historique latino-américain du XIX^{e} siècle n'est pas, à l'instar du roman historique européen, à la recherche d'une identité sociale et élitiste, mais d'une identité nationale et d'une légitimité du processus d'Indépendance[2].

[1] Voir : *Memorias del olvido*, *op. cit.*, p. 87-88.
[2] Voir : JITRIK Noé, « De la historia a la escritura : predominios, disimetrías, acuerdos en la novela histórica latinoamericana », in Daniel BALDERSTON (ed.), *The Historical Novel in Latin America*, Gaithersburg, Hispamérica, 1986, p. 16-17.

Le roman national découle du roman historique et s'est développé par la suite dans certains pays (le Mexique, l'Argentine, la Colombie et Cuba) et Menton cite, entre autres exemples, *La novia del hereje* (1845-50) de l'Argentin Vicente Fidel López. Si le roman romantique est ensuite supplanté en Europe par le roman réaliste (Balzac, Flaubert, Maupassant, Zola, Dickens, Galdós, etc.), il dure jusqu'au début du XX^{e} en Amérique latine. Ainsi, le Chilien Alberto Blest Gana qui avait introduit le roman réaliste dans les années 1860 publia un roman historique romantique (*Durante la conquista*) une trentaine d'années plus tard. Le roman réaliste se définit par ses thèmes, les problèmes contemporains qu'il aborde, et par l'emphase sur les coutumes pittoresques et le parler régional (« el costumbrismo »).

Menton signale que les romans historiques écrits sous l'influence du Modernisme (1882-1915) n'avaient pas autant vocation à fomenter une conscience nationale ni à soutenir les libéraux au pouvoir comme c'était le cas du roman historique romantique. Leur volonté consistait plutôt à se distinguer du réalisme costumbriste, du naturalisme positiviste, du matérialisme bourgeois ou encore du trouble révolutionnaire dans le cas du Mexique. Le but de ces romans était plutôt de recréer fidèlement, tout en les embellissant, certaines périodes du passé (par exemple l'Espagne de Philippe II dans *La gloria de Don Ramiro* de l'Argentin Enrique Larreta, publié en 1908), cela dans un souci de distraction, d'évasion essentiellement.

Vient ensuite ce que Menton appelle « el Periodo criollista » (1915-1945), marqué par une recherche de l'identité nationale, qui redevient une préoccupation importante liée aux problèmes contemporains de la lutte entre la civilisation urbaine et la barbarie rurale, l'exploitation socio-économique et le racisme. Menton souligne qu'à cette période, la publication de romans historiques a connu une baisse notable et que ceux qui étaient publiés alors se contentaient de recréer une ambiance historique comme arrière-plan pour des personnages de fiction. Il cite comme exemples *Matalaché* du Péruvien Enrique López Albújar (1924), ainsi que deux œuvres vénézuéliennes : *Las lanzas coloradas* d'Arturo Uslar Pietri (1931), *Pobre negro* de Rómulo Gallegos (1937), et pour finir *O continente* du Brésilien Erico Verissimo (1949).

1.2.4 Le « nouveau roman historique »

Lors d'un colloque organisé à Rouen en avril 1990 et consacré au roman hispano-américain des années 80, Fernando Aínsa[1] s'est intéressé au renouveau de l'intérêt littéraire pour les sujets historiques et a présenté, à partir d'un corpus d'une petite trentaine de romans, les caractéristiques de ce qu'il a appelé le nouveau roman historique hispano-américain. Il a ensuite repris cette réflexion dans le chapitre consacré à la réécriture de l'histoire (« La reescritura de la historia ») de son ouvrage intitulé *Reescribir el pasado*. Selon lui, à l'instar du roman latino-américain contemporain en général, ce nouveau roman historique s'inscrit dans une certaine recherche d'identité qui s'exprime par un mouvement centripète de repli, d'enracinement, mais aussi à travers l'intégration anthropologique et culturelle de ce qu'il y a de plus radical et profond dans l'histoire américaine.

Ainsi, le nouveau roman historique relit et récupère l'histoire — et notamment les Chroniques et Rapports, les mythes populaires, la tradition orale — en ayant recours à l'anachronie, au pastiche, à la parodie, ou encore au grotesque ; cela dans le dessein de déconstruire l'histoire dite « officielle ». Le roman historique qui avait connu jusque-là un certain déclin en Amérique latine (à l'exception de plusieurs romans d'Uslar Pietri, de l'œuvre d'Alejo Carpentier ou encore de *Yo el Supremo* d'Augusto Roa Bastos) est redevenu dans les années 80-90 un genre en vogue, presque une mode nous dit Aínsa. À la différence du roman historique « traditionnel » (influencé selon les époques par le romantisme, le réalisme ou le modernisme, comme nous venons de le voir avec Menton), le nouveau roman historique ne s'est pas traduit par l'apparition d'un modèle esthétique unique. Il est plutôt caractérisé par un éclatement formel, avec des intentions multiples. On assiste alors à une profusion de styles ainsi qu'à une fragmentation des signes identitaires nationaux, à partir de la déconstruction de valeurs et de procédés que d'autres genres — comme l'essai politique et philosophique ou encore les études des sciences sociales, beaucoup plus dépendants du modèle idéologique dont ils sont tributaires — n'ont pas encore remis en question avec la même intensité.

Voici les principales caractéristiques du nouveau roman historique latino-américain observées par Aínsa :

[1] AINSA Fernando, « Le nouveau roman historique », *in Le roman hispano-américain des années 80*, Actes du colloque de Rouen, 26-28 avril 1990, textes assemblés par C. Cymermann, Les cahiers du CRIAR, Université de Rouen, n°11, 1991.

— **Le nouveau roman historique se caractérise par sa relecture de l'histoire**, laquelle peut-être fondée sur un historicisme critique comme c'est le cas des romans didactico-historiques de Carpentier, ou encore d'Antonio Benítez Rojo, qui, dans *El mar de lentejas* (1979), veut donner sens et cohérence à l'actualité depuis une vision critique du passé. Il peut s'agir dans d'autres cas, et notamment celui de Edgardo Rodríguez Juliá dans *La noche oscura del niño Avilés* (1984), d'aller à l'origine de la nationalité.

— **La relecture historique proposée dans le discours fictionnel remet en question la légitimation instaurée par les versions officielles de l'histoire** : la littérature comble les vides de l'histoire, démêle le vrai du faux d'une historiographie lacunaire. Aínsa cite comme exemples des ouvrages uruguayens qui pratiquent, selon lui, un certain révisionnisme historique sur la période de gestation de la nationalité : *Noche de espadas* de Saúl Ibargoyen (1987), *Los papeles de los Ayerza* de Juan Carlos Legido (1988) ou encore *Bernabé ! Bernabé !* de Tomás de Matos (1988). Il met en lien la publication de ces ouvrages avec le contexte de post-dictature et suppose un besoin des auteurs de remonter aux origines pour mieux comprendre le présent. Il signale également la volonté de certains auteurs de « rendre justice » à des figures oubliées par l'historiographie en les choisissant pour héros de leur récit et cite l'exemple de *Juanamanuela, mucha mujer* de l'Argentine Martha Mercader.

— **La multiplicité des perspectives assure l'impossibilité d'accéder à une seule vérité d'un fait historique** : la fiction confronte différentes interprétations qui peuvent être contradictoires. Dans d'autres cas, on assiste à une réécriture au second degré de l'histoire contemporaine à partir d'un personnage du passé, par exemple Fray Servando Teresa de Mier dans *El mundo alucinante* de Reinaldo Arenas, ou on joue sur l'ambivalence romanesque d'un personnage historique dès le titre de l'œuvre comme dans *La novela de Perón* de Tomás Eloy Martínez. Des témoignages, déclarations et documents en réalité authentiques acquièrent alors une dimension fictive.

— **Le nouveau roman historique a aboli la « distance épique » (Bakhtine) du roman historique traditionnel en éliminant « l'altérité de l'événement » (Ricœur) inhérente à l'histoire comme discipline** : le roman élimine la distance historique en ayant recours à la première personne (le

bouffon de l'expédition de Magellan, Juan Ponce, dans *Maluco* de Napoleón Baccino Ponce de León), au monologue intérieur (Carlota dans *Noticias del Imperio* de Del Paso, Colomb dans *El arpa y la sombra* de Carpentier, Juana « la loca » dans *Terra Nostra* de Fuentes) ou encore à des dialogues familiers (comme dans *La casa del pez que escupe el agua* de Herrera Luque). À travers les descriptions de leur intimité (mal-être physiologique, vie sexuelle), on fait descendre de leur piédestal les héros nationaux comme Bolívar dans *El general en su laberinto* de García Márquez, ou Francisco Miranda dans *La tragedia del generalísimo* de Denzil Romero.

— **Tout en se rapprochant de l'événement réel, le nouveau roman historique prend délibérément ses distances avec l'historiographie « officielle » dont les mythes fondateurs se sont dégradés** : cette distance d'avec l'historiographie s'observe à travers la réécriture ironique et parodique — pour ne pas dire irrévérencieuse — de l'histoire dite « officielle » à travers le recours à l'hyperbole, au grotesque, à l'anachronisme ou encore au pastiche. Aínsa cite l'exemple de Carpentier, auteur plutôt rigoureux vis-à-vis de l'écriture de l'histoire dans ses premières œuvres (comme *El reino de este mundo*[1] ou encore *El Siglo de las Luces*), et qui, dans ses derniers romans (*El arpa y la sombra, Concierto barroco*), tourne en dérision des personnages historiques tels que Christophe Colomb, Isabelle la Catholique ou encore Antonio Vivaldi.

— **Le nouveau roman historique se caractérise par la superposition de temps historiques différents** : il y a un temps romanesque (le présent historique de la narration) sur lequel d'autres temps ont une incidence. Ces « interférences » — comme les appelle Aínsa — peuvent venir du passé mais également du futur sous la forme d'anachronismes délibérés. Abel Posse a souvent recours à ce procédé qui lui permet de signifier un moment historique en particulier avec ses conséquences ultérieures. Ainsi, dans *Los perros del paraíso*

[1] Voici ce qu'annonçait Carpentier dans la préface du *Royaume de ce monde* : « Il faut préciser que le récit qui va être lu a été élaboré à partir d'une documentation extrêmement rigoureuse qui non seulement respecte la vérité historique des événements, les noms des personnages — même secondaires —, des lieux et même des rues ; mais qui recèle aussi, sous son apparente intemporalité, un recoupement minucieux de dates et chronologies ». Nous avons traduit : « Es menester advertir que el relato que va a leerse ha sido establecido sobre una documentación extremadamente rigurosa que no solamente respeta la verdad histórica de los acontecimientos, los nombres de los personajes — incluso secundarios — de lugares y hasta de calles, sino que oculta, bajo su aparente intemporalidad, un minucioso cotejo de fechas y cronologías. », CARPENTIER Alejo, *El reino de este mundo*, Montevideo, Arca, 1965, p. 12.

les équipages des caravelles qui ont découvert l'Amérique croisent des bateaux de croisière de luxe actuels dans la mer des Caraïbes.

— **L'historicité du discours fictionnel peut être textuelle et ses référents minutieusement documentés ou, au contraire, la textualité peut revêtir les modalités d'expression de l'historicisme à partir d'une « pure invention » mimétique des Chroniques et Rapports.** Dans le premier cas de figure, la fiction repose sur la documentation historique, comme dans *Noticias del imperio*, roman tellement nourri par les innombrables lectures de documents historiques de Del Paso qu'il pourrait être considéré comme un ouvrage historique si son auteur n'avait pas eu recours au monologue intérieur, propre à la fiction. Dans l'autre cas de figure, les auteurs, suspicieux à l'égard des documents et ouvrages historiques, inventent tout. Aínsa cite l'exemple de Edgardo Rodríguez Juliá qui revendique « le cauchemar allégorique » ou « le rêve significatif » dans *La renuncia del héroe Baltasar* (1974) et *La noche del niño Áviles* (1984) parce qu'ils reflètent, selon lui, une vision plus réelle que celle relatée dans les chroniques de l'époque. Aínsa observe la même méfiance vis-à-vis de l'histoire, ses données précises et minutieuses (comme les dates ou les chiffres) de la part de Reinaldo Arenas dans *El mundo Alucinante*.

— **Les modalités expressives de ces œuvres sont très diverses :** dans certains nouveaux romans historiques, les fausses Chroniques imitent les vraies dans leur style et forme. Aínsa qualifie ces œuvres de métafictions où le fantastique côtoie parfois le réalisme. Il s'agit alors d'un réalisme symbolique et profondément signifié, selon lui. Dans d'autres nouveaux romans historiques marqués par les hyperboles ou le grotesque, le texte authentique est cité entre guillemets ou figure dans une note avec une référence bibliographique. C'est ce que l'on trouve chez Posse, qui cite le journal ou les lettres de Christophe Colomb ou encore les textes de Fray Bartolomé de las Casas dans *Los perros del paraíso*.

— **La relecture distancée, cauchemardesque ou achronique de l'histoire qui caractérise le nouveau roman historique se reflète dans une écriture parodique** : dans l'espace délibéré de la deuxième écriture (ou « chant parallèle » selon l'étymologie) de la parodie surgit un nouveau sens, un commentaire critique, où l'histoire peut être aussi bien une épopée de « mythes dégradés », un drame, ou une comédie grotesque ou sarcastique. L'histoire n'est

pas prise au sérieux. Ou au contraire, parce qu'on la prend trop au sérieux, on décode ses signes, on la dépouille de la toute-puissance de ses vérités pour construire des allégories ou fables morales, comme le fait Napoleón Baccino Ponce de León dans *Maluco*. Le récit du bouffon Juanillo Ponce propose une version du voyage de Magellan bien différente des chroniques de Pedro Mártir de Anglería et Antonio Pigafetta car, comme le veut la tradition, le bouffon proclame les vérités que le Chroniqueur Royal n'est pas autorisé à divulguer.

— **Le maniement des archaïsmes délibérés, des pastiches et parodies mêlés à un certain sens de l'humour supposent une préoccupation plus importante pour le langage :** celui-ci est devenu l'outil fondamental du nouveau roman historique et accompagne la relecture d'un passé désacralisé. Aínsa mentionne à ce titre *El entenado* de Juan José Saer qu'il qualifie de roman historique, tout en soulignant que Saer affirmait lui qu'il n'y a pas de roman historique, qu'on ne reconstruit pas le passé mais qu'on construit une vision du passé. Aínsa ne s'étend pas davantage sur l'exemple qu'il a choisi pour illustrer son propos. Or, si le langage choisi par Saer dans ce roman en fait sa singularité et son originalité, l'humour n'y a toutefois pas sa place. On peut cependant lire *El entenado* comme une parodie (au sens étymologique encore une fois et sans intention humoristique) de rapport ethnographique. L'écriture parodique serait la clé du nouveau roman historique selon Aínsa, laquelle permet une distance critique avec l'historiographie souvent par le biais de l'humour ou du grotesque. L'ironie et la « *déconstruction* » parodique « *réhumanisent* » les personnages historiques devenus des statues de marbre dans les manuels d'histoire.
La caractéristique la plus importante du nouveau roman historique latino-américain, d'après le critique, serait de chercher, parmi les ruines d'une histoire démantelée, l'individu perdu derrière les événements, de découvrir et exalter l'être humain dans sa dimension la plus authentique, même s'il semble inventé et même s'il l'est en réalité.

Bien que cette liste de caractéristiques propres au nouveau roman historique soit non exhaustive, et mouvante d'une certaine façon (car Aínsa la reformule un peu dans *Reescribir el pasado*), on doit reconnaître à Aínsa le mérite d'avoir été l'un des premiers critiques, si ce n'est le premier, à s'être intéressé au renouveau du roman historique en Amérique latine. Ses nombreuses lectures lui ont permis de constituer un corpus à partir duquel il a recensé les caractéristiques nouvelles et communes de ces nouveaux romans

historiques. On peut néanmoins regretter que treize ans après le colloque de Rouen il modifie si peu ses propos, alors qu'entre temps d'autres critiques se sont penchés sur la même question (Seymour Menton, María Cristina Pons entre autres), et qu'à aucun moment il ne définisse vraiment ce qu'il entend par roman historique et nouveau roman historique. Il se limite, finalement, à repérer les caractéristiques nouvelles et communes des romans historiques récents. On peut également s'étonner qu'il inclue *La novela de Perón* (1985) dans ce corpus de nouveau roman historique alors que Tomás Eloy Martínez fait référence dans ce roman à un passé très récent qu'il a lui-même vécu, et que son roman est davantage influencé et nourri par son passé de journaliste que par l'historiographie.

En 1993, Seymour Menton publie en anglais et en espagnol son fameux ouvrage consacré au nouveau roman historique auquel nous avons déjà fait référence : *La nueva novela histórica de la América Latina 1979/1992*.

Le roman historique comme genre ou sous-genre à l'intérieur du roman a connu, selon Menton, un virage significatif avec *El reino de este mundo* (1949) d'Alejo Carpentier, dont l'un des personnages est Henri Christophe, ancien esclave affranchi et premier roi noir d'Haïti. Trente ans après la publication de cette œuvre commence ce que Menton appelle le Nouveau Roman Historique de l'Amérique latine. Même si le critique insiste sur l'impact de certains romans de Carpentier sur l'évolution du roman historique latino-américain, il précise que des écrivains comme Borges, Fuentes et Roa Bastos ont également joué un rôle dans ce renouveau de l'écriture de l'histoire. Voici, synthétisés par nos soins, les six aspects caractéristiques du nouveau roman historique recensés par Menton[1] (lesquels n'étant pas nécessairement tous réunis dans un même nouveau roman historique, nous précise-t-il) :

— **La subordination, à différents degrés, de la reproduction mimétique d'une certaine période historique à la représentation de certaines idées philosophiques, présentes dans différentes nouvelles de Borges et applicables à toutes les périodes du passé, du présent et du futur.** On pense notamment à « Tema del traidor y del héroe » (1944), que nous avons déjà évoqué, et « La historia del guerrero y la cautiva » (1949), mais aussi à d'autres nouvelles réunies dans *Historia universal de la infamia* (1935). Les idées qui en ressortent sont l'impossibilité de vérifier la vérité historique ou la réalité, le

[1] *Ibid.*, p. 42-44.

caractère cyclique de l'histoire et, paradoxalement, le caractère imprévisible de celle-ci, c'est-à-dire que les faits les plus inattendus et les plus surprenants peuvent se produire.

— **La distorsion consciente de l'histoire** par le biais d'omissions, d'exagérations et d'anachronismes.

— **La fictionnalisation des personnages historiques** (comme dans *Yo el Supremo* de Roa Bastos), contraire à la formule traditionnelle de Scott approuvée par Lukács, qui préférait des protagonistes fictifs. (…)

— **La métafiction** ou les commentaires du narrateur sur le processus de création. Cette métafiction, qui serait le signe de l'influence de Borges, se manifeste à travers un recours aux parenthèses, au mot « peut-être » et à ses synonymes, et aux notes de bas de page parfois apocryphes.

— **L'intertextualité**, avec l'introduction de personnages fictifs créés par d'autres auteurs. On pense aux personnages de Carpentier, Fuentes ou Cortázar qui apparaissent dans *Cien años de soledad* de García Márquez. Les allusions à d'autres œuvres se font fréquemment sur un ton burlesque, comme dans *Los perros del paraíso* d'Abel Posse. L'exemple extrême d'intertextualité est le palimpseste ou la réécriture d'un texte antérieur, comme c'est le cas de *La guerra del fin del mundo* de Vargas Llosa (qui est une réécriture partielle de *Os sertões* du Brésilien Euclides da Cunha) ou *El mundo alucinante* de Reinaldo Arenas (qui est une réécriture des *Memorias* de fray Servando Teresa de Mier).

— **L'application des concepts bakhtiniens de « dialogisme », de « carnavalesque »** (exprimé, selon Menton, à travers des exagérations humoristiques et emphases sur les fonctions du corps), **de la parodie et de l'« hétéroglossie » ou « polyphonie »** (multiplicité des discours ou usage conscient de différents niveaux ou types de langages). En accord avec l'idée borgésienne selon laquelle la réalité et la vérité historiques ne peuvent être connues, plusieurs nouveaux romans historiques projettent des visions dialogiques dans le même style que Dostoïevski (tel que l'interprète Bakhtine), c'est-à-dire qu'ils projettent deux interprétations voire plus des faits, des

personnages et de la vision du monde. On pense, par exemple, à *El arpa y la sombra* d'Alejo Carpentier (1979).

Menton explique qu'en plus de ces six traits caractéristiques, le nouveau roman historique se distingue du roman historique traditionnel par sa plus grande variété. Par exemple, Menton souligne que la part d'historicité est notablement variable entre *Yo el Supremo* de Roa Bastos ou encore *Noticias del Imperio* de Del Paso et un roman « pseudo-historique » comme *Los perros del Paraíso* de Posse, ou totalement apocryphe comme *La noche oscura del Niño Áviles* de Rodríguez Julia. Certains nouveaux romans historiques alternent deux périodes chronologiques assez éloignées (comme *El arpa y la sombra* de Carpentier ou encore *Maluco* de Napoleón Baccino Ponce de León), tandis que d'autres privilégient une seule période historique bien spécifique (comme *La guerra del fin del mundo* de Vargas Llosa) ou un anachronisme impudent (comme *Los perros del Paraíso*). Le rapport au présent est également variable d'un roman à l'autre, tout comme le nombre de personnages. Ainsi on passe d'un nombre réduit de personnages dans un roman comme *Volavérunt* d'Antonio Larreta à une multitude dans des ouvrages « muralistiques » comme *Terra Nostra* de Fuentes ou encore *Noticias del Imperio*.

On note que certaines caractéristiques du nouveau roman historique relevées par Menton — notamment la distorsion consciente de l'histoire qui découle du doute quant à la vérité historique, et le recours à la parodie ou à la polyphonie — rejoignent celles de Aínsa bien qu'elles soient formulées différemment.

Ce qui différencie l'approche des deux critiques, ce sont les causes possibles, selon chacun, de l'essor du nouveau roman historique dans les années 80-90. Si Aínsa expliquait le phénomène par un mouvement de repli et de recherche d'identité conjoint à une volonté de déconstruire l'histoire officielle — dans un contexte post-dictatorial récent pour la plupart des pays d'Amérique Latine, rappelons-le —, Menton l'explique surtout par l'approche de la célébration des cinq cents ans de la découverte de l'Amérique[1]. Il étaie son propos en énumérant toute une série de romans publiés entre 1949 et 1992 dans lesquels le personnage de Christophe Colomb joue un rôle plus ou moins important, et en évoquant les hommages à la découverte qui ont pu avoir lieu dans différents pays. À l'approche de 1992, on peut évidemment mettre en lien la publication de certains nouveaux romans historiques (ainsi que celle de l'ouvrage de Menton) et l'anniversaire

[1] « À mon avis, ce qui a surtout stimulé la création et la publication d'autant de romans historiques ces trois dernières décennies a été l'approche des cinq cents ans de la découverte de l'Amérique ». Nous avons traduit : « A mi juicio, el factor más importante en estimular la creación y la publicación de tantas novelas históricas en los tres últimos lustros ha sido la aproximación del quinto centenario del descubrimiento de América », MENTON Seymour, *La nueva novela histórica de la América Latina 1979/1992*, *op. cit.*, p. 48.

de la découverte de l'Amérique, mais cela nous semble plus discutable de le faire sur trois décennies… Toutefois, celui-ci ne limite pas la commémoration des cinq cents ans de la découverte à Christophe Colomb et il souligne qu'au-delà, cet anniversaire implique aussi une prise de conscience des liens qui unissent les différents pays d'Amérique latine ainsi que la remise en cause de l'histoire officielle du continent (ce qui n'est pas sans raviver la polémique entre les défenseurs de la conquête espagnole et ceux qui la dénoncent).

Comme nous l'avons déjà évoqué, Menton explique également ce « boom » du nouveau roman historique par une volonté des auteurs mais aussi des lecteurs d'échapper à un présent oppressant, dans un contexte « chaque jour plus désespérant » pour l'Amérique latine. Menton illustre son propos en mentionnant d'abord les dictatures des années 70 au Chili, en Argentine, en Uruguay et au Brésil, et l'exil de nombreux intellectuels qu'elles ont engendré. Il évoque ensuite l'effondrement de l'Union Soviétique et ses conséquences (les tentatives révolutionnaires ratées dans différents pays et le rôle moins significatif de Cuba comme modèle révolutionnaire) qui ont eu pour effet de créer — nous dit le critique états-unien — « une terrible confusion parmi ces intellectuels latino-américains qui, depuis les années 20, ont fait une confiance aveugle au socialisme comme unique solution pour résoudre les terribles injustices subies par leurs compatriotes[1] ». Enfin, il inclut dans ce contexte « désespérant », les crises économiques et politiques qu'ont dû affronter de nombreux pays redevenus démocratiques, sans toutefois faire de lien explicite entre ces crises et le passé dans lequel les écrivains cherchent bien souvent des explications à la situation actuelle de leurs pays respectifs[2].

[1] *Ibid,* p. 52. Nous avons traduit : « (…) han creado una tremenda confusión entre aquellos intelectuales latinoamericanos que desde los veinte han confiado ciegamente en el socialismo como única solución para las tremendas injusticias sufridas por sus compatriotas ».
Halperín Donghi formule les choses différemment en disant qu'à la fin des années soixante, la révolution cubaine « commença à suivre la même trajectoire que d'autres qui, après une première étape ouverte à l'innovation artistique qui leur semble être une extension dans ce domaine de la leçon d'audace rénovatrice qu'elles proposent, célèbrent leur consolidation en se réorientant vers des idéaux moins aventureux ». Nous avons traduit : « comenzó a repetir la trayectoria de otras que, tras de una primera etapa abierta a la innovación artística, que les parece una extensión a ese campo de la lección de audacia renovadora por ellas propuesta, celebran su consolidación reorientándose hacia ideales menos aventureros ». HALPERIN DONGHI Tulio, « Nueva narrativa y ciencias sociales hispanoamericanas en la década del sesenta », *Hispamérica,* n°27, 1980, p. 7.

[2] Abel POSSE affirme à ce propos : « Quant au roman historique, je crois que nous, les écrivains latino-américains, nous sommes rapprochés de lui sans aucune conscience de mode ou d'ensemble, et que nous l'avons fait par besoin de disséquer les ruptures culturelles de notre continent (…). C'est ce processus de gravité qui a poussé les écrivains de tout type à se rapprocher de l'histoire pour chercher les racines et les réponses du présent ». Nous avons traduit : « En cuanto a la novela histórica, yo creo que los escritores de América Latina nos hemos acercado a ella sin una conciencia de moda o de conjunto, y lo hemos hecho por la necesidad de indagar las rupturas culturales de nuestro continente […]. Es ese proceso de gravedad lo que ha movido a los autores de todo tipo a acercarse a la historia para buscar las raíces y respuestas del presente. », *in* Luis SAINZ DE MEDRANO (coord.), *La Semana de Autor sobre Abel Posse*, Madrid, Ediciones de Cultura Hispánica, 1997, p. 63.

Même si on peut penser que certains nouveaux romans historiques ont, en partie, pour objectif de distraire leurs lecteurs (notamment quand ils ont recours à la parodie ou au grotesque), il nous semble peu pertinent d'associer le contexte politique et économique des années 70 - 90 à une pseudo-volonté de ce type de romans de distraire, ou d'échapper au présent. En effet, l'écriture de la plupart d'entre eux se caractérise par sa complexité et par les différents degrés de lecture qu'elle propose au lecteur, notamment quand l'auteur a recours à la parodie ou à d'autres formes d'intertextualité. Comme nous le verrons par la suite, on ne lit pas les nouveaux romans historiques que Menton répertorie comme on lit un roman historique traditionnel où l'intrigue et le fond priment sur la forme, généralement « classique », linéaire.

On peut s'étonner par ailleurs que Menton prenne si peu en considération l'impact des régimes dictatoriaux sur l'histoire « officielle » et son éventuelle manipulation, ou encore qu'il ne formule pas plus explicitement la question de l'identité nationale que peuvent soulever bon nombre de ces ouvrages. On suppose qu'il la sous-entend quand il souligne l'impact du cinquième centenaire de la découverte, mais son traitement de l'événement semble plus commémoratif qu'autre chose.

Pour finir d'expliquer ce phénomène du nouveau roman historique, Menton prend en considération à juste titre, et comme l'avait fait Aínsa avant lui, l'importance de la re-découverte académique de la littérature coloniale, ainsi que l'influence des travaux d'Hayden White ou encore de Murray Krieger. Avant d'analyser plus en détail certains nouveaux romans historiques, il fait allusion au resserrement des liens entre l'histoire et la fiction.

Le nouveau roman historique tel que le définit S. Menton n'a pas supplanté le roman historique « classique » puisque, comme lui-même le signale, des romans historiques plus « traditionnels » ont continué et continuent d'être publiés. L'ouvrage de Menton a le mérite de faire un inventaire assez exhaustif des romans historiques et nouveaux romans historiques parus en Amérique Latine entre 1949 et 1992. On peut s'étonner, cependant, de « l'étiquette » qu'il attribue à certains de ces romans. Ainsi il range dans la catégorie des romans historiques « traditionnels » *El general en su laberinto* de García Márquez ou encore *La revolución es un sueño eterno* d'Andrés Rivera, alors que ces deux ouvrages sont plus proches de sa définition du nouveau roman historique que du roman historique classique, comme nous le verrons plus tard avec le roman de Rivera. De même, Menton consacre un chapitre de son ouvrage à *Respiración artificial* de Ricardo Piglia qu'il aborde comme nouveau roman historique (notamment pour l'influence borgésienne qui le caractérise) tout en signalant que c'est en contradiction avec sa propre définition du nouveau roman historique : « L'étude de

Respiración artificial devrait-elle être incluse dans ce livre consacré au nouveau roman historique ? Évidemment que non, puisqu'elle dément ma propre définition d'un roman historique : une œuvre dans laquelle l'action se déroule avant la naissance de l'auteur[1] ».

L'ouvrage de Menton et les réflexions de Aínsa avant lui permettent de donner un certain éclairage sur une nouvelle approche de l'histoire par la fiction, mais on remarque que les deux critiques sont confrontés à une aporie : la définition de ce qu'ils appellent le nouveau roman historique.

Dans son ouvrage publié en 1996, María Cristina Pons met en évidence cette difficulté de définir le roman historique :

> En définitive, il est important de souligner que la notion de roman historique, même si ce n'est pas simple d'en articuler une définition juste, semblerait être intégrée dans notre bagage culturel et conceptuel à partir duquel nous pourrions distinguer un roman historique d'un qui ne le serait pas[2].

Selon elle, le roman historique contemporain nous renvoie à la notion de genre dont les conventions configurent un système de lieux communs ou connaissances partagées, autrement dit ce que Jauss appelle une pré-compréhension ou un pré-concept du genre[3].

M.C. Pons souligne, par ailleurs, que la production notoire de romans historiques à la fin du XX[e] siècle oblige à une reconsidération du genre dans la mesure où, en termes théoriques et pratiques, elle pose une série de questions et est en décalage vis-à-vis du concept de roman historique et de l'évolution même du genre.

On pourrait considérer, d'après elle, que « le concept de roman historique est une construction *a posteriori* basée sur un corpus de romans qu'à un moment donné et à cause de leurs caractéristiques communes, on a regroupés sous l'écriteau "roman historique" ou "genre historique"[4] ». Ce fut, comme nous l'avons vu, la démarche

---

[1] MENTON Seymour, *La nueva novela histórica de la América Latina 1979/1992*, *op. cit.*, p. 206-207. Nous avons traduit : « ¿Debería haberse incluido el estudio de *Respiración artificial* en este libro dedicado a la nueva novela histórica ? Obviamente que no, puesto que desmiente mi propia definición de una novela histórica : una obra en la cual la acción transcurre antes del nacimiento del autor ».

[2] PONS María Cristina, *Memorias del olvido*, *op. cit.*, p. 30. Nous avons traduit : « En definitiva, lo que importa destacar es que la noción de novela histórica, aunque no sea sencillo articular una definición cabal de ella, pareciera estar incorporada a nuestro bagaje cultural y conceptual a partir del cual podríamos distinguir una novela histórica de aquella que no lo es ».

[3] « pre-understanding of the genre ». Voir : Hans Robert JAUSS, « Literary history as a challenge to literary theory », New Literary History 2, p. 7-37, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1970. Consultable en ligne (le 31/10/13) : http://www.rlwclarke.net/Theory/SourcesPrimary/JaussLiteraryHistoryasaChallengetoLiteraryTheory.pdf

[4] PONS María Cristina, *Memorias del olvido*, *op. cit.*, p. 31. Nous avons traduit : « Se podría considerar que el concepto de novela histórica es una construcción *a posteriori* basada en un *corpus* de novelas a las que, en

entreprise aussi bien par Aínsa que Menton. Jusqu'à l'apparition des romans historiques contemporains, la notion de roman historique renvoyait essentiellement au roman historique traditionnel romantique ou réaliste car les critiques s'étaient surtout intéressés au roman du XIX^e^ siècle et dans une bien moindre mesure à ceux du début du XX^e^ siècle. Amado Alonso considère, pour sa part, que le genre a décliné à la fin du XIX^e^ siècle. Les études théoriques sur le roman historique latino-américain du XX^e^ siècle sont rares alors que l'histoire a toujours été présente dans la production littéraire latino-américaine. Cependant, Pons précise qu'avant la production manifeste de romans historiques à la fin du XX^e^ siècle, la question ne se posait pas de savoir si les romans qui fictionnalisaient l'histoire étaient ou non historiques. Un processus d'inclusion tacite de la problématique du roman historique dans d'autres problématiques littéraires, idéologiques et culturelles de chaque période expliquerait, selon Pons, l'absence d'études théoriques sur le roman historique latino-américain. C'est *a posteriori* qu'on a pu qualifier de romans historiques « traditionnels » des romans « romantiques », « réalistes », « modernistes » ou « sociaux » (comme a pu le faire S. Menton dans son ouvrage).

Ainsi, l'absence d'études théoriques qui actualisent et reconsidèrent le genre du roman historique a contribué en partie à ce qu'on en reste aux paramètres du roman historique traditionnel. En partie seulement, car il faut prendre également en considération la variété et l'étendue de la production littéraire latino-américaine à la fin du XX^e^ siècle. Suffit-il qu'un roman renvoie à une réalité historique consensuellement acceptée et reconnue comme telle pour qu'il soit considéré comme historique ? Pons n'est pas de cet avis :

> (…) À force de vouloir englober tous les romans qui fictionnalisent du matériau historique sous l'écriteau «roman historique » et/ou sous une typologie qui les assimile tous, on court le risque d'en arriver à violenter la nature d'une œuvre en lui imposant (rétrospectivement) une lecture et un canon que le texte a ignoré ou évité[1].

La difficulté de définir ce qu'est un roman historique est liée au moment historique où nous sommes en train de formuler cette question nous dit Pons, à la nécessité d'ajuster le concept de roman historique à l'évolution même du roman en général, et au changement même du concept d'histoire (concept instable et équivoque

---

un momento dado, y por sus características comunes, se las agrupó bajo el rótulo de « novelas históricas » o « género histórico ».

[1] *Ibid.*, p. 71. Nous avons traduit : « (…) en el afán de abarcar todas las novelas que ficcionalizan material histórico bajo el rótulo de « novela históricas » y/o bajo una tipología que las comprenda a todas, se corre el riesgo de llegar a violentar la naturaleza de una obra imponiéndole (retrospectivamente) una lectura y un canon que el texto desconoció o evitó ».

selon elle). Mais Pons — dont l'objectif n'est pas de proposer « une définition de roman historique qui se constitue en un système de conventions génériques fixes[1] », ni « de continuer à produire des listes interminables de variations, conventions, catégories et types de romans historiques qui tentent de rendre compte de toutes et chacune des possibilités que peut offrir le roman historique[2] » — reste vague au moment de définir le concept de roman historique. Elle déclare finalement que : « Bien que conscients, alors, du fait que l'incorporation de l'histoire dans la fiction soit un aspect définitoire, mais pas propre, du roman historique, nous considérons que le roman historique est une manière particulière d'incorporer l'histoire dans la fiction[3] ».

Et cette « manière particulière d'incorporer l'histoire » s'articule, pour elle, autour de trois aspects de la relation entre le roman historique et le matériau historique, lesquels permettent de différencier le roman historique d'autres types de romans fictionnalisant aussi la réalité historique. Il s'agit du caractère du passé historique que l'on fictionnalise, de la prééminence et du rôle de ce passé historique dans le monde fictif, et de la relation du roman historique avec le document et l'histoire comme construction discursive. Voyons plus en détails comment elle envisage ces trois aspects de la relation entre le roman historique et le matériau historique :

1) Le caractère du passé historique que l'on fictionnalise

Pons rappelle que ce qui rend historiques certains événements ou certaines figures ce n'est pas une certaine distance temporelle avec le présent mais leur transcendance quant au développement postérieur des événements d'un groupe social. Or, le caractère historique d'une figure ou d'un événement réside non seulement dans son impact sur les relations d'un groupe social et sur le développement ultérieur des événements sociaux, politiques, économiques ou culturels de ce même groupe social, mais aussi dans le fait que de tels événements (et les figures historiques qui y sont liées) soient documentés puis incorporés à l'historiographie et fassent partie ensuite de la connaissance collective. La transcendance historique d'un événement ou d'une figure peut aussi être le résultat de l'activité historiographique elle-même qui les « historise » et leur confère telle ou telle

[1] *Ibid.*, p. 55. Nous avons traduit : « (…) no proponemos una definición de la novela histórica que se constituya en un sistema de convenciones genéricas fijas ».
[2] *Ibid.*, p. 72-73. Nous avons traduit : « (…) se pueden llegar a seguir produciendo listas interminables de variaciones, convenciones, categorías y tipos de novela histórica que intentan dar cuenta de todas y cada una de las posibilidades que pueda ofrecer la novela histórica. Si bien son incomendables estas categorías empíricas porque señalan las diferencias en las novelas históricas, también corren el peligro de convertirse en un exceso de empirismo ».
[3] *Ibid.*, p. 35. Nous avons traduit : « Aunque conscientes, entonces, de que la incorporación de la Historia en la ficción es un aspecto definitorio, pero no privativo, de la novela histórica, consideramos que la novela histórica es una manera particular de incorporar la Historia en la ficción ».

transcendance. Il y a, selon Pons, deux manières de faire référence au passé : soit en mettant en avant les grandes tensions socio-politiques d'une période donnée (comme le faisait le roman historique Scottien), soit en privilégiant la (re)construction des événements historiques mêmes ou le rôle que jouèrent lors de tels événements certaines figures historiques (comme *El general en su laberinto* de García Márquez). Dans le premier cas de figure, il importe peu, comme l'a remarqué Lukács, que tel ou tel événement se soit passé de telle ou telle manière. Ce qui importe, c'est de pouvoir reconstituer la problématique d'une période d'ascension ou de déclin d'un cycle historique (l'ascension de la bourgeoisie et le déclin du système féodal et monarchique dans le cas de Scott). Dans l'autre cas, la reconstruction fictionnelle d'épisodes historiques spécifiques semblerait exiger une plus grande précision historique.

De même, le passé peut être représenté depuis le point de vue des agents à l'origine du changement, ou du point de vue de ceux qui en subissent les conséquences. Dans le premier cas, le passé représenté se focalise sur ce qui a eu des répercussions directes sur le changement et le développement futur du devenir historique (les grands épisodes et les grandes figures de l'histoire). Dans ce cas, les protagonistes sont surtout les personnages historiques. Dans le deuxième cas de figure, c'est l'histoire des gens ordinaires, ceux qui n'ont pas laissé de trace dans l'histoire documentée, qui nous sera racontée depuis leur point de vue. Les protagonistes sont alors surtout des personnages fictifs et sont les représentants et porte-paroles d'une certaine classe sociale, d'une position politique, idéologique, culturelle ou religieuse.

2) La prééminence et le rôle du passé dans le roman historique

Pons rappelle que le passé historique n'est pas un simple souvenir ou élément décoratif dans le roman historique. Au contraire, il joue un rôle déterminant dans la re-construction de l'histoire. Elle précise également que la vie individuelle et privée des personnages est déterminée par le devenir historique. Elle explique que, pour cette raison, elle ne considérera pas comme historiques les romans où les événements historiques (sociaux ou politiques) incorporés dans la fiction sont interprétés en fonction de la vie privée et individuelle des personnages ; autrement dit, les romans où la présence du passé aurait davantage une fonction décorative ou mécanico-scénographique et instrumentale grâce à son lien avec la vie privée et individuelle des personnages (fictifs ou historiques). Au contraire, dans le roman historique, les événements historiques acquièrent cette importance, cette dimension historique par eux-mêmes, et la vie privée des personnages se retrouve affectée par l'événement historique représenté. L'histoire joue un rôle non pas ornemental ou instrumental mais structural (comme nous le

verrons dans plusieurs ouvrages de Rivera dans les chapitres suivants). L'importance historique des événements, figures ou tendances historiques fictionnalisés est partie intégrante de la structure et du développement de l'intrigue du roman historique (surtout dans sa dimension spatio-temporelle).

Par ailleurs, le roman historique ne représente pas un passé absolu, fermé, sacré et héroïque et se distingue ainsi de l'épopée classique. La représentation du passé n'implique pas seulement de le rappeler mais aussi de mettre en lumière le lien, à travers des transitions historiques ininterrompues, avec le présent depuis lequel le roman historique se produit. C'est pourquoi, le temps historique que manie le roman n'appartient pas à un passé lointain ou révolu, absolu, idéal et sacré (comme celui de l'épopée), ou atemporel, allégorique ou symbolique (comme le passé mythologique). Le temps passé reconstruit par le roman historique est un temps « historique » dans le sens où c'est un passé contemporanéisé, inachevé, et en train de se faire, qui se connecte avec le présent lui aussi inachevé (comme le suggère Bakhtine[1]). Et Pons, s'appuyant ensuite sur la notion de chronotope proposée par Bakhtine[2], explique qu'en général le chronotope temporel-historique prédomine dans le roman historique. Elle souligne aussi que le temps est doublement historique dans ce type de roman. D'une part, parce qu'il est « réel » et concret et qu'en lui, les divisions temporelles (ce qui fut, ce qui est et ce qui sera, l'avant et l'après) sont essentielles et, d'autre part, parce que le temps raconté appartient au passé historique. C'est-à-dire que dans le roman historique le rapport espace-temps n'est pas abstrait mais historiquement et géographiquement concret et « réel ». Le rapport espace-temps est historiquement localisé, il participe de la séquence et de l'écoulement irréversible du temps marqué par l'avant et l'après du temps historique évoqué. Ce temps historique s'oppose au temps mythique (cyclique, synchronique et abstrait), et au temps épique (distant et fixe). Il s'oppose au non-espace ou non-lieu de l'utopie, où le temps historique d'une certaine époque ne peut avoir laissé de traces. Cela ne veut pas dire qu'il n'y ait pas de roman historique dans lequel on récupère un passé historique à partir d'une configuration de la narration basée sur l'aspect cyclique ou des répétitions propres au temps mythique. Mais dans le roman

[1] Voir : BAKHTINE Mikhaïl, *The dialogic imagination : four essays*, trad. Caryl Emerson et Michael Holquist, Austin, University of Texas Press, 1986, p. 30. Cité par M.C PONS.

[2] Bakhtine définit le chronotope (littéralement l'espace-temps) comme la corrélation intrinsèque des rapports temporels et spatiaux exprimés artistiquement dans la littérature. La notion de chronotope exprime l'aspect inséparable de l'espace et du temps, le temps apparaissant comme une quatrième dimension de l'espace : « le temps se condense, devient compact, visible pour l'art, tandis que l'espace s'intensifie, s'engouffre dans le mouvement du temps, du sujet, de l'histoire. Les indices du temps se découvrent dans l'espace, celui-ci est perçu et mesuré d'après le temps. Cette intersection des séries et cette fusion des indices caractérisent, précisément, le chronotope de l'art littéraire », in *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, NRF, 1978, p. 235.

historique, parce que celui-ci dépend d'un référent historique concret et documenté, il est impossible que le passé historique évoqué corresponde à la dimension mythique d'un retour aux origines dans une époque ou un espace où le temps ne s'écoule pas.

La notion de passé historique (en tant que passé inachevé qui se connecte à un présent lui aussi inachevé) nous renvoie à un autre élément central du roman historique : la distance temporelle que doit avoir le passé représenté, et son rapport avec le présent depuis lequel on écrit. La fictionnalisation du passé dans le roman historique a pour centre de gravité le présent et se projette vers le futur.

Considérer le passé récupéré par le roman historique comme inachevé, en train de se faire, ou en connexion avec un présent en cours lui aussi, renvoie aux observations de Lukács qui considère que dans le roman historique, l'histoire est perçue comme un processus ininterrompu de changements qui affecte l'individu.

Ce passé inachevé que récupère le roman historique entre en connexion avec un présent inachevé et changeant, dans la mesure où il apparaît comme déterminant le présent. La perspective du présent depuis lequel on fictionnalise le passé historique se manifeste à travers la sélection, l'interprétation, le mode de représentation du moment historique fictionnalisé. Et cette perspective depuis laquelle on récupère le passé est définitivement idéologique, même dans les romans historiques les plus traditionnels et de facture réaliste qui affichent pourtant une position de neutralité.

Enfin, toujours en lien avec le présent depuis lequel il est écrit, le roman historique répond aussi à deux pulsions ou tendances — et là Pons cite Jitrik : la tendance de l'individu à se reconnaître dans un processus de grandes transformations ou d'événements historiques « dont la rationalité n'est pas claire », et la tendance à chercher « une définition de l'identité fortement remise en cause par certains événements politiques[1] ».

3) La relation du roman historique avec le document et avec l'histoire, entendue comme construction discursive

Pons explique que le processus de fictionnalisation des faits et événements historiques dépend entièrement de l'histoire en tant que construction discursive, dont la narration s'élabore depuis une certaine perspective culturelle et idéologique en s'appuyant sur des faits considérés comme réels. Pons considère, à l'instar de Frederic Jameson qu'elle cite, que l'histoire n'est accessible que sous une forme textuelle, par l'intermédiaire de (re)textualisations préalables. Plus le roman historique fera référence à

[1] JITRIK Noé, *Historia e Imaginación Literaria, las posibilidades de un género*, *op. cit.*, p. 17.

un passé lointain, plus il dépendra de l'historiographie. Le roman historique travaille plus ou moins fidèlement sur un passé historique documenté (l'historiographie, les documents authentiques ou sur des versions orales de témoins) et inscrit dans la mémoire collective. Cependant, la plupart du temps, le roman historique reprend une histoire déjà textualisée (dans le discours historiographique ou dans les documents qui peuvent être des lettres, journaux, chroniques, etc.) pour en proposer de nouvelles versions, une réécriture. Il s'agit donc d'une histoire au second degré, si l'on peut dire. En effet, le roman historique propose des représentations de représentations de la réalité. Pons souligne, cependant, que l'élaboration du roman historique peut s'assimiler parfois à l'activité historiographique lorsque l'auteur manipule les documents historiques à l'état brut ; le roman historique peut se présenter alors comme une version (fictive) du passé historique absolument identique à celles présentées par les historiens, ou comme une version discutablement meilleure, ou encore une version différente et controversée. Le roman historique peut s'avérer fidèle à l'histoire documentée ou au contraire la remettre en question, ce qui conduit à le considérer aussi comme un roman politique. En effet, bien souvent l'histoire à laquelle le roman historique se réfère est politique : il évoque des figures ou des événements politiques dont les agissements ou les déroulements sont liés à un rapport de domination qui affecte une population sur le plan politique, économique, culturel et social. Enfin, selon Pons, le roman historique est politique dans la mesure où il assume (explicitement ou implicitement) une position face à l'histoire documentée qui sélectionne, organise et interprète les faits selon une perspective idéologique déterminée. Le discours historiographique (auquel on relie le roman historique) a toujours été, nous dit Pons, un discours de légitimation du pouvoir et le roman historique est politique dans la mesure où il adopte une posture face au savoir articulé par le document et/ou le discours historiographique, que ce soit en le(s) légitimant ou en s'y opposant.

Le roman historique doit forcément renvoyer à un passé documenté et inscrit dans la mémoire collective, soit pour re-créer fidèlement ce passé ou l'affirmer, soit pour le modifier, le parodier, ou même le nier. Et pour qu'un roman historique soit considéré comme tel, l'invention ne peut être totale. Le texte doit, en effet, contenir certains signes qui renvoient à une période ou un événement historique spécifique (par l'intermédiaire de dates, de lieux, ou de la problématique particulière d'un moment du passé reconnaissable par sa singularité). Le lecteur attend, d'ailleurs, ces repères et une certaine fidélité aux sources puisque ces romans se veulent historiques. Dans le même temps, il sait qu'il lit une fiction et recherche aussi cette part d'invention. Le roman historique joue, d'ailleurs, avec cette tension entre ce qui est historique et ce qui est fictif. Il attend du lecteur une certaine connaissance historique et à partir de là, il entame une

relation entre ce que l'on sait et ce que l'on ne sait pas de l'histoire, entre ce qui a été oublié et ce dont on se souvient, entre ce que l'on connaît ou pas des versions de l'histoire. De cette manière, le roman historique contribue à ratifier, modifier, compléter ou questionner le savoir historique, en touchant ainsi la mémoire historique et collective.

Avant de se consacrer à l'étude de trois romans historiques contemporains (*Noticias del Imperio* de l'écrivain mexicain Fernando del Paso, *El General en su laberinto* du Colombien Gabriel García Márquez et *El entenado* de l'Argentin Juan José Saer), Pons se penche sur le processus de changement du roman historique en Amérique latine. Elle préfère à l'appellation « nouveau roman historique » celles de « roman historique de la fin du XX^e^ siècle », ou bien « roman historique récent », ou encore « roman historique contemporain », et parle de « discontinuité » par rapport à certaines tendances dominantes du roman en général ou du roman historique en particulier. Elle appuie son propos en citant Claudio Guillén et en disant que les systèmes littéraires « évoluent d'une manière très spéciale, qui se caractérise par la continuité de certaines composantes, la disparition d'autres, le réveil de possibilités oubliées, l'irruption rapide de certaines innovations ou l'impact retardé d'autres[1] ». Ainsi, le roman historique contemporain hérite en partie de certains aspects des nouveaux romans latino-américains ou romans du « boom » (et notamment ceux de Carpentier) en proposant une représentation multiple de la réalité qui s'appuie sur la dimension mythique du temps et de l'espace, sur la subjectivité et la non-coïncidence, sur la non-différenciation entre le rêve et l'état de veille, entre la réalité et la fiction. Par conséquent, il peut avoir recours aux mêmes pratiques narratives, comme par exemple l'absence de narrateur omniscient et totalisateur, la coexistence de différents discours et points de vue, le dédoublement des identités, la parodie, l'ironie, le burlesque, l'intertextualité, la juxtaposition et l'entrecroisement des lignes temporelles, ou encore différentes stratégies auto-réflexives qui mettent en évidence le caractère fictif des textes et la reconstruction du passé représenté.

Le roman historique contemporain récupère, transgresse, rejette ou réadapte également certaines conventions du roman historique traditionnel. Ainsi, Pons signale que la remise en question de l'historiographie existait déjà à l'époque de Scott puisque ce dernier annonçait dans les prologues de certains de ses romans (notamment *Waverlay*) sa manière de procéder, c'est-à-dire en accumulant les documents et témoignages

[1] GUILLEN Claudio, *Teorías de la historia literaria*, Madrid, Espasa-Calpe, 1989, p. 264-265. Cité par M.C. PONS, *op. cit.*, p. 82. Nous avons traduit : « evolucionan de una manera muy especial, que se caracteriza por la continuidad de ciertos componentes, la desaparición de otros, el despertar de posibilidades olvidadas, la veloz irrupción de unas innovaciones o el impacto retardado de otras ».

délaissés par une historiographie aux mains des antiquaires (au sens ancien du terme[1]). Pons affirme ensuite que :

> De toutes manières, il est important pour l'étude du roman historique contemporain de tenir compte du fait que la récupération d'un passé oublié aussi bien que la remise en question (implicite, explicite, consciente ou inconsciente) de certains aspects de l'écriture de l'histoire est quelque chose qui existait déjà dans le roman historique classique[2].

Le roman historique contemporain se caractérise d'une part, par sa volonté systématique de remettre en question la vérité, les héros et valeurs reconnus par l'histoire dite « officielle » et d'autre part, par sa représentation dégradée et irrévérencieuse de l'histoire. À l'instar de certains philosophes de l'histoire (De Certeau, White, Ricœur), il (s')interroge sur la capacité du discours à appréhender une réalité historique et à la refléter fidèlement dans le texte, et il problématise le rapport entre la fiction et l'histoire.

1.2.5 La métafiction historiographique

Le roman historique contemporain connaît son essor dans le contexte des crises politiques et économiques des années 1970 et 80 en Amérique latine, mais aussi au moment où en Europe Occidentale la philosophie postmoderne remet en question les grands discours qui ont dominé l'histoire. Sans nous étendre sur les différents courants de la philosophie postmoderne ni sur les débats qu'ils ont pu susciter, nous ne pouvons néanmoins ignorer les répercussions de ce courant de pensée sur l'historiographie (comme nous l'avons vu précédemment avec Hayden White) et sur la littérature (Menton considère le nouveau roman historique comme postmoderne). Pons souligne, quant à elle, que de nombreuses caractéristiques et remises en question propres aux fictions historiques considérées comme postmodernes sont comparables avec celles perçues dans les nouveaux romans historiques latino-américains contemporains, et elle ajoute que :

> Même si cette commensurabilité de traits qu'on apprécie entre les fictions historiques postmodernes et les romans historiques latino-américains récents ne nous amène pas à

[1] Le dictionnaire *Lexilogos* explique que jusqu'au XIX[e] siècle, le mot « antiquaire » désignait le savant qui se livrait à l'étude des monuments, des objets d'art ainsi que des inscriptions et des manuscrits antiques. On a remplacé ce terme par celui d'archéologue aujourd'hui. Lien (consulté le 24/01/15) : http://www.cnrtl.fr/definition/antiquaire

[2] PONS María Cristina, *Memorias del olvido*, *op. cit.*, p. 86. Nous avons traduit : « De todas maneras, es importante para el estudio de la novela histórica contemporánea tener en cuenta que tanto recuperar un pasado olvidado como el cuestionamiento (implícito, explícito, consciente o inconsciente) de ciertos aspectos de la escritura de la Historia es algo que ya estaba en la novela histórica clásica ».

conclure que ces derniers sont des fictions postmodernes, elle nous permet au moins de reconnaître que le roman historique latino-américain n'est pas étranger au débat[1].

Pour le critique nord-américain Brian McHale, les fictions historiques modernes restent centrées sur les problèmes épistémologiques alors que les fictions historiques postmodernes sont plutôt centrées sur les problèmes ontologiques. Ainsi, si le modernisme cherchait plutôt à construire une image fidèle du monde réel en dépassant les limites de la perception humaine, le postmodernisme s'interroge plutôt sur le statut du monde fictionnel créé par l'œuvre d'art et son rapport au monde réel. Dans le chapitre de son ouvrage intitulé « Le réel, comparé à quoi ? » (« Real, compared to what ?[2] ») et consacré principalement à l'analyse des pratiques postmodernes dans les fictions historiques, McHale souligne que ce qui caractérise ces fictions, notamment, c'est la violation des limitations imposées par le roman historique « classique » quant à l'incorporation de matériau historique dans le monde de la fiction. Par exemple, dans le roman historique « classique », les éléments historiques incorporés ne doivent pas contredire l'histoire documentée, ils doivent maintenir une cohérence logique et physique avec la réalité historique représentée, et l'invention ou improvisation doit se limiter aux parties obscures et non documentées de l'histoire. Selon McHale, la violation de ces limitations se réalise dans la fiction historique postmoderne à travers différentes stratégies et procédés narratifs. Voici quelques-uns de ces procédés : on contredit l'histoire officielle en mettant en lumière ce qui a été supprimé ou en révélant la face cachée de l'histoire, on improvise de grandes anachronies historiques, on entremêle l'historique et le fantastique, on parodie les conventions du roman historique « classique », on insiste non pas sur ce qui a été mais sur ce qui aurait pu être, ou on invente des histoire apocryphes. Ces procédés, selon McHale, sont typiques de ce qu'il appelle le roman historique révisionniste postmoderne — roman doublement révisioniste dans le sens où il révise non seulement le contenu de l'histoire documentée mais aussi les conventions et normes de la fiction historique.

Contrairement à McHale, la Canadienne Linda Hutcheon considère que le roman historique postmoderne reste dominé par les questions épistémologiques relatives à la manière d'atteindre et de connaître le passé. Hutcheon se base sur une série de romans[3]

[1] *Ibid.*, p. 24-25. Nous avons traduit : « Esta conmensurabilidad de rasgos que se aprecia entre las ficciones históricas posmodernistas y las novelas históricas latinoamericanas recientes, si bien no nos lleva a concluir que estas últimas son ficciones posmodernistas, al menos permite reconocer que la novela histórica latinoamericana no es ajena al debate ».
[2] MCHALE Brian, *Postmodernist fiction*, New York, Methuen, 1987, p. 85-90.
[3] Voir : HUTCHEON Linda, *A Poetics of Postmodernism : History, Theory, Fiction*, New York, London, Routledge, 1988. Elle fait référence aux romans suivants : *Cien años de soledad* (*Cent ans de solitude*) de

— pas forcément historiques — censés appliquer les présupposés esthétiques et idéologiques postmodernes. Lors d'une rencontre organisée au Lycée Chateaubriand de Rennes, Anne-Claire Le Reste a évoqué les réactions diverses et souvent extrêmes au postmodernisme tout en soulignant que la plupart des critiques n'entendaient pas le terme « postmoderne » de la même façon. Voici la définition qu'en propose Linda Hutcheon :

> Contrairement à beaucoup de critiques, j'ai toujours eu pour principe de « théoriser » à partir de l'objet d'art, et non dans l'abstrait (ce qui revient à contraindre l'art à se conformer à la théorie) ; j'ai donc commencé à penser au postmoderne à partir de sa première manifestation populaire incontestée — l'architecture — puis j'ai construit ma théorie à partir de ce que j'y observais. Inévitablement, j'ai vu le postmoderne (en tant que style) comme étant caractérisé par la réflexivité, l'intertextualité (même la parodie), ainsi que par une relation forte mais profondément ironique au passé esthétique et historique. Il ne répudiait pas le passé, mais cherchait à le comprendre comme une construction humaine plutôt que comme un « donné » objectif. Ceci est presque le contraire de ce que quelqu'un comme Jameson pense du postmoderne, bien sûr. La question qui revenait dans les années 80, chaque fois que le mot « postmoderne » était utilisé dans une conférence, était : « Quel postmoderne ? » Chaque critique semblait en effet avoir un angle différent et parfois même un choix différent des textes qui constituaient le postmoderne. Je ne suis toujours pas sûre que cela a été résolu.[1].

Dans *A Poetics of Postmodernism : History, Theory, Fiction*, Hutcheon analyse ce qu'elle considère comme une forme majeure dans la fiction postmoderne européenne et nord-américaine : la « métafiction historiographique » (*historiographic metafiction*) :

> Si vous prenez l'architecture comme modèle du postmoderne, alors la relation avec le passé est cruciale — d'où ce que j'appelle « métafiction historiographique », une fiction qui est très consciente de son statut de fiction, et pourtant qui a pour objet les événements de l'histoire vue alors comme une construction humaine (et narrative) qui a beaucoup en commun avec la fiction. L'accent est mis sur historiographique — c'est-à-dire sur l'écriture ou la construction du récit fictionnel (comme elle a été théorisée par Hayden White, parmi bien d'autres) — et sur métafiction (sur la nature réflexive de l'écriture)[2].

Dans son ouvrage, Hutcheon réfute la thèse de certains détracteurs du postmodernisme qui considèrent celui-ci comme anhistorique et elle fait le lien entre certaines conceptions narrativistes de l'histoire — ou plutôt de l'historiographie — et la métaficticion historiographique :

> Malgré ce qu'en pensent ses détracteurs, le postmoderne n'est ni anhistorique ni déshistorisé, même s'il est vrai qu'il remet en question nos hypothèses peut-être non

---

Gabriel García Márquez, *Il nome della rosa* (*Le nom de la rose*) d'Umberto Eco, *Die Blechtrommel* (*Le tambour*) de Günter Grass, *A Maggot* (*La créature*) de John Fowles, *Shame* (*La Honte*) et *Midnight's Children* (*Les enfants de minuit*) de Salman Rushdie.

[1] LE RESTE Anne-Claire, Hutcheon Linda, « Qu'est-ce que le postmodernisme ? ». Lien (consulté le 09/05/14) : http://www.lycee-chateaubriand.fr/cru-atala/publications/conferences99_00/hutcheon.pdf

[2] *Ibid.*

> reconnues sur ce qui constitue le savoir historique. Il n'est pas non plus nostalgique ni spécialisé dans les livres anciens lorsqu'il revisite le passé de manière critique. Les travaux récents de Hayden White, Paul Veyne, Michel de Certeau, Dominick LaCapra, Louis O. Mink, Fredric Jameson, Lionel Gossman et Edward Said, entre autres, ont soulevé les même questions sur le discours historique et sa relation au discours littéraire que la métafiction historiographique : des questions telles que celles de la forme narrative, de l'intertextualité, des stratégies de représentations, du rôle du langage, de la relation entre le fait historique et l'événement empirique et, en général, des conséquences épistémologiques et ontologiques de l'acte de rendre problématique ce qui a été par le passé tenu pour acquis par l'historiographie et la littérature[1].

Parmi les caractéritistiques des métafictions historiographiques étudiées par Hutcheon et leur rapport avec l'histoire, nous avons relevé :

— La problématisation du concept de Vérité unique et objective et par conséquent l'hypothèse de l'existence de plusieurs vérités :

> Les romans postmodernes comme *Le Perroquet de Flaubert* [de Julian Barnes], *Famous Last Words* [de Katie Alender], et *La Créature* [de John Fowles] affirment ouvertement qu'il existe seulement des vérités au pluriel, jamais une seule Vérité ; il y a rarement des faussetés *en soi,* juste les vérités des autres[2].

— La problématisation de la construction et de la nature discursive et idéologique du référent :

> L'histoire ne peut être écrite sans analyse idéologique et institutionnelle, y compris l'analyse de l'acte d'écriture en lui-même[3].
>
> L'histoire et la fiction sont des repères culturels, des constructions idéologiques dont l'idéologie inclut leur apparente autonomie et indépendance[4].

— La préférence marquée pour les figures ex-centriques et marginales :

> Les protagonistes des métafictions historiographiques sont tout sauf des figures convenables : ce sont les ex-centriques, les marginaux, ce sont les protagonistes

---

[1] HUTCHEON Linda, *A Poetics of Postmodernism : History, Theory, Fiction*, *op.cit.*, preface xii-xiii. Nous avons traduit : « Despite its detractors, the postmodern is not ahistorical or dehistoricized, though it does question our (perhaps unacknowledged) assumptions about what constitutes historical knowledge. Neither is it nostalgic or antiquarian in its critical revisiting of history. The recent work of Hayden White, Paul Veyne, Michel de Certeau, Dominick LaCapra, Louis O.Mink, Fredric Jameson, Lionel Gossman, and Edward Said, among others, has raised the same issues about historical discourse and its relation to the literary as has historiographic metafiction: issues such as those of narrative form, of intertextuality, of strategies of representation, of the role of language, of the relation between historical fact and experiential event, and, in general, of the epistemological and ontological consequences of the act of rendering problematic that which was once taken for granted by historiography—and literature ».

[2] *Ibid.*, p. 109. Nous avons traduit : « Postmodern novels like *Flaubert's Parrot*, *Famous Last Words*, and *A Maggot* openly assert that there are only truths in the plural, and never one Truth ; and there is rarely falseness *per se,* just others' truths ».

[3] *Ibid.*, p. 91. Nous avons traduit : « (…) history cannot be written without ideological and institutional analysis, including analysis of the act of writing itself ».

[4] *Ibid.*, p. 112. Nous avons traduit : « Both history and fiction are cultural sign systems, ideological constructions whose ideology includes their appearance of being autonomous and self-contained ».

> secondaires de l'histoire fictionnelle. (...) Même les personnages historiques acquièrent un statut différent, spécifié et au final ex-centrique[1].

— L'insistance sur la question de la subjectivité dans le récit du passé et sur la partialité de sa connaissance :

> Il se trouve que la métafiction historiographique privilégie deux modes de narration qui rendent problématique l'entière notion de subjectivité : des points de vue multiples (...), ou un narrateur ouvertement majoritaire (...). Cependant, quel qu'il soit, nous ne trouvons pas de sujet ayant confiance en sa capacité à connaître le passé avec une quelconque certitude. Ce n'est pas transcender l'histoire, mais inscrire de manière problématique la subjectivité dans l'histoire[2].

— La réflexion sur la possibilité de la connaissance de la réalité historique dans la mesure où tout ce que l'on connaît de cette réalité c'est au travers de restes textuels :

> (...) La métafiction historiographique joue sur la vérité et les menonges des traces ou archives historiques. Dans des romans comme *Foe*, *Burning Water*, ou *Famous Last Words,* certains détails historiques connus sont délibérément falsifiés dans le but de mettre en avant les possibles failles mnémoniques des archives et traces historiques et la possibilité récurrente de l'erreur délibérée ou de l'étourderie[3].

Ou bien l'on pose la question de la sélection et de l'utilisation des données historiques :

> La fiction historique (...) incorpore et assimile bien souvent ces données [historiques] de manière à donner un sentiment de vérifiabilité au monde fictionnel. La métafiction historiographique incorpore, mais assimile rarement de telles données. Le plus souvent c'est le processus de la tentative d'assimilation qui est mise en avant : on observe les narrateurs de *Running in the Family* d'Ondaatje ou de *The Wars* de Findley qui essaient de faire du sens avec les faits historiques qu'ils ont collectés. En tant que lecteurs, nous voyons à la fois la collecte et les tentatives de faire de l'ordre narratif. La métafiction historiographique reconnaît le paradoxe de la « réalité » du passé mais aussi le fait qu'il nous est accessible aujourd'hui après textualisation[4].

---

[1] *Ibid.*, p. 113-114. Nous avons traduit : « the protagonists of historiographic metafiction are anything but proper types : they are the ex-centrics, the marginalized, the peripheral figures of fictional history. (...) Even the historical personages take on different, particularized, and ultimately ex-centric status ».

[2] *Ibid.*, p. 117-118. Nous avons traduit : Historiographic metafiction appear to privilege two modes of narration, both of which problematize the entire notion of subjectivity : multiple points of view (...) or an overtly controlling narrator (...). In neither, however, do we find a subject confident of his/her ability to know the past with any certainty. This is not a transcending of history, but a problematized inscribing of subjectivity into history ».

[3] *Ibid.*, p. 114. Nous avons traduit : « (...) historiographic metafiction plays upon the truth and lies of the historical record. In novels like *Foe, Burning Water*, or *Famous Last Words*, certain known historical details are deliberately falsified in order to foreground the possible mnemonic failures of recorded history and the constant potential for both deliberate and inadvertent error ».

[4] *Ibid.* Nous avons traduit : « Historical fiction (...) usually incorporates and assimilates these data in order to lend a feeling of verifiability (...) to the fictional world. Historiografic metafiction incorporates, but rarely assimilates such data. More often, the process of *attempting* to assimilate is what is foregrounded : we watch the narrators of Ondaatje's *Running in the Family* or Findley's *The Wars* trying to make sense of the historical facts they have collected. As readers, we see both the collecting and the attempts to make

Les métafictions historiographiques posent le problème de l'interprétation qu'implique la textualisation du passé. Ce problème de l'interprétation devient manifeste non seulement à partir de la remise en question de la façon dont on connaît le passé (« an epistemoligical question ») mais aussi à partir du statut ontologique du document qui implique un processus de textualisation et d'interprétation.

La métafiction historiographique — telle que la conçoit Hutcheon — met en évidence la nature discursive et intertextuelle du passé et des procédés tels que la manipulation et la distorsion de l'histoire par rapport aux sources. Elle se caractérise également par son recours à l'ironie et à la parodie intertextuelle.

Même si, à l'origine, ce concept de métafiction historiographique correspond à un corpus d'œuvres européennes et nord-américaines, force est de constater qu'il partage de nombreuses caractéristiques avec le nouveau roman historique latino-américain.

Amalia Pulgarín reprend le concept de métafiction historiographique de Linda Hutcheon pour l'appliquer à l'étude de quatre romans hispaniques contemporains : deux espagnols (*La ciudad de los prodigios* d'Eduardo Mendoza et *Urraca* de Lourdes Ortiz), un argentin (*Los perros del paraíso* d'Abel Posse) et un colombien (*El general en su laberinto* de Gabriel García Márquez), dans son ouvrage intitulé *Metaficción historiográfica. La novela histórica en la narrativa hispánica posmodernista*[1]. Dès son introduction, elle explique que le postmodernisme, courant de pensée surtout débatu en Amérique du Nord et en Europe Occidentale, peut concerner également l'aire hispanique. Elle commence par expliquer ce qu'elle entend par « postmodernisme » :

> (…) le postmodernisme se reconnaît comme un vaste espace culturel, hétérogène et diversifié, mais remarquable en tant qu'espace différent de celui occupé par les avant-gardes, même si ses limites ne se définissent jamais de manière absolument nette. (…) Nous considérons le postmodernisme comme la marque de distinction d'une époque après le déclin des avant-gardes artistiques et des idéologies politiques[2].

---

narrative order. Historiographic metafiction acknowledges the paradox of the *reality* of the past but its *textualized accessibility* to us today. »

[1] PULGARIN Amalia, *Metaficción historiográfica. La novela histórica en la narrativa hispánica posmodernista*, Madrid, Editorial Fundamentos, Espiral hispano-americana, 1995.

[2] *Ibid.*, p. 11. Nous avons traduit : « (…) el posmodernismo se reconoce como un amplio espacio cultural, heterogéneo y diversificado, pero apreciable como espacio diferente al ocupado por las vanguardias aunque sus límites nunca se definan con absoluta nitidez. (…) Consideramos el posmodernismo como la marca de distinción de una época tras el ocaso de las vanguardias artísticas y las ideologías políticas. ». Pulgarín appuie ses propos en citant Octavio Paz qui disait : « Nous vivons dans une époque que nous pouvons appeler, du point de vue de l'art, « post-moderne » et « post-idéologique » du point de vue idéologique, moral et politique. » Nous avons traduit : « Vivimos en una época que podemos llamar, desde la perspectiva del arte, « post-moderna » y « post-ideológica desde el punto de vista ideológico, moral y político. », PAZ Octavio, « Literatura de convergencias », *Camp de l'arpa*, 1982, p. 60.

Pulgarín mentionne les grands penseurs de la philosophie postmoderne (Jameson, Foster, Deleuze, Lyotard, Fokkema, Wallis et Hassan) et souligne ensuite que d'autres penseurs, hispaniques (Navajas, Zavala, Ortega, Rincón et Yúdice), sont en train de réviser les postulats définitoires du postmodernisme afin de vérifier dans quelle mesure leurs bases théoriques peuvent s'appliquer à des sociétés qui ne présentent pas le développement technologique ni le cadre post-capitaliste qui semblent définir le postmodernisme. Elle évoque également l'Amérique latine et les situations économiques très diverses d'un pays à l'autre ; aucun d'entre eux ne pouvant, au demeurant, être considéré comme société post-capitaliste. Pulgarín décide de laisser de côté l'aspect économique du postmodernisme et affirme que d'un point de vue idéologique, en revanche, les sociétés espagnoles et latino-amércaines coïncident, pour différentes raisons, avec la pensée postmoderne. Elle évoque la crise idéologique provoquée en Amérique latine par le désenchantement de la révolution cubaine, l'espérance avortée des programmes socialistes suite au coup d'état de Pinochet au Chili, et les autres dictatures militaires du Cône Sud. Concernant l'Espagne, elle remarque que ses écrivains se montrent moins engagés et adoptent des postures désidéologisées après la mort de Franco et le retour de la démocratie.

Pulgarín explique que les romans qu'elle a choisis pour son étude font partie de la littérature postmoderne dans leur rapport à l'histoire et leur vision du passé car

> Les auteurs sont conscients que la narration historique comme la narration fictive sont des constructions ou des produits humains et ils transposent cette problématique dans leurs textes. Cette prémisse, base de la pensée historique théorique moderne, constitue le fondement de l'élaboration et de la révision des formes et des contenus du passé dont s'occupe le roman[1].

Les métafictions historiographiques choisies et qualifiées comme telles par A. Pulgarín coïncident avec ce qu'elle appelle la « poétique postmoderne » (« poética posmodernista) — entendons par là la poétique de la littérature postmoderne — dont les caractéristiques les plus représentatives sont selon elle : l'éclectisme hétérodoxe, la marginalité, la discontinuité, la fragmentation, la décentralisation, le simulacre de la représentation, la mort de l'utopie et l'autoréférentialité discursive.

Ces récits, qu'elle intègre parmi les plus importantes créations métahistoriographiques de la culture postmoderne, remettent en question le discours

[1] *Ibid.*, p. 14. Nous avons traduit : « Los autores son conscientes de que tanto la narración histórica como la narración ficticia son construcciones o productos humanos y esta problemática la transportan a sus textos. Esta premisa, base del pensamiento histórico teórico moderno, constituye el fundamento de la elaboración y revisión de las formas y de los contenidos del pasado de los que se ocupa la novela ».

narratif du XIXe siècle caractérisé par sa linéarité narrative et sa fin fermée et univoque. Pour cela, ils élaborent un discours hétérodoxe et éclectique dans lequel se produit une rupture avec les formes et contenus du passé. C'est une façon de dénoncer l'insuffisance des patrons établis pour représenter le chaos et la pluralité de la réalité.

Ces romans reflètent la discontinuité postmoderne aussi bien dans leurs thèmes que dans leurs discours : les interférences (interpolations de récits secondaires) et les digressions (souvenirs) sont fréquentes et rompent l'ordre conventionnel. Ces stratégies sont un moyen de contester la notion de continuité de l'histoire et de son écriture.

Ces métafictions historiographiques naissent du besoin de combler les vides laissés par les textes historiographiques et de montrer l'aspect le plus polémique et aussi le plus humain de ces histoires. Ce côté occulte de la réalité arrive au premier plan car leurs auteurs récupèrent tout ce qui est marginal (notamment ce qui a trait à la vie privée des personnages) pour en faire un élément privilégié dans leurs fictions.

L'objectif de la métafiction historiographique est de ne pas tomber dans le piège des visions idéalisantes du passé, de s'éloigner de la distance épique et de privilégier plutôt la distance ironique pour accéder au passé :

> L'histoire est toujours contemplée d'un point de vue ironique, presque cynique, qui empêche tout sentimentalisme, toute compassion, toute nostalgie, et toute récupération innocente du passé. (…) L'attitude la plus agressive de ces romans est la méfiance à l'égard du passé, à l'égard d'une possibilité d'offrir des solutions définitives, et de résoudre d'anciens problèmes. Leur seule option est de remettre en question de vieilles énigmes depuis une optique différente et de toujours montrer leur hésitation en réalisant une réappropriation dialogique et parodique du passé[1].

Au roman « total » du XIXe siècle, les auteurs préfèrent un roman pluriel dans lesquels les voix et discours sont multiples et contradictoires, les visions et discours de l'histoire également. Ces métafictions historiographiques mettent en relief la présence de la littérature dans l'œuvre littéraire elle-même en révisant et re-créant le roman en même temps qu'elles révisent et re-créent l'histoire. Elles sont la preuve, selon Pulgarín, que

> (…) les postulats de la poétique postmoderne s'appliquent complètement à la littérature hispanique. Les énormes différences économiques (dans le cas de l'Amérique latine) ou sociales (dans le cas espagnol) par rapport aux sociétés post-capitalistes n'empêchent pas qu'un mouvement culturel comme le postmodernisme trouve ses propres voies d'expression et d'expansion dans une dynamique de dialogue entre l'histoire et la

[1] *Ibid.*, p. 211. Nous avons traduit : « La historia es contemplada siempre desde una perspectiva irónica, casi cínica, que rompe todo sentimentalismo, toda compasión, toda nostalgia, y toda recuperación inocente del pasado. (…) La actitud más agresiva de estas novelas es la desconfianza ante el pasado, ante una posibilidad de ofrecer soluciones definitivas, y resolver antiguos problemas. Su única opción es la de cuestionar viejos enigmas desde una óptica diferente y mostrar siempre su vacilación realizando una reapropriación dialógica y paródica del pasado ».

littérature[1].

À travers l'étude de Pulgarín, on constate à nouveau une grande proximité entre les traits caractéristiques du nouveau roman historique latino-américain relevés par Fernando Aínsa ou encore Seymour Menton, et ceux de la métafiction historiographique de Linda Hutcheon. Cependant, on remarque que Pulgarín ne mentionne ni Aínsa ni Menton dans son étude. Si Aínsa est absent de sa bibliographie, on y trouve toutefois deux ouvrages de Menton, mais pas *La Nueva Novela Histórica de la América Latina (1979-1992)*. La contemporanéité de ces différents ouvrages critiques — publiés à peu de temps d'intervalle — peut expliquer cela[2]. L'ouvrage de Hutcheon est un peu plus ancien en revanche, et son accès a dû être plus immédiat ou facile pour Pulgarín, qui a obtenu son doctorat à l'Université de Boston en 1990. On peut supposer également que ses études dans une université américaine ont eu une influence sur l'approche des romans qu'elle a choisis et envisagés à travers le prisme de la littérature postmoderne. Cette approche et sa volonté de transposer le cadre théorique de Hutcheon au contexte espagnol et latino-américain sont novatrices mais elles révèlent également, de notre point de vue, les limites du prisme du postmodernisme. Si Hutcheon précise qu'elle envisage le « postmoderne » (terme qu'elle préfère à « postmodernisme ») à partir de l'architecture, Pulgarín s'appuie, en revanche, sur les postulats (parfois contradictoires) de la philosophie postmoderne, et se trouve obligée de réduire le postmodernisme à un mouvement culturel pour qu'il s'adapte aux contextes espagnol et latino-américain.

Quoi qu'il en soit, la proximité entre le nouveau roman historique latino-américain et les métafictions historiographiques étudiées par Hutcheon et surtout Pulgarín est indéniable. Est-ce à dire pour autant que le nouveau roman historique latino-américain est postmoderne[3] ? Ou au contraire qu'il ne peut être assimilé à une

[1] *Ibid.*, p. 16. Nous avons traduit : « (…) los postulados de la poética posmodernista encuentran plena aplicación en la literatura hispánica. Las enormes diferencias económicas (en el caso de Latinoamérica) o sociales (en el caso español) con respecto a las sociedades poscapitalistas, no impiden que un movimiento cultural como el posmodernismo, encuentre sus propias vías de expresión y expansión en un dinámico diálogo entre la historia y la literatura ».

[2] On remarque d'ailleurs que Menton et Pulgarín consacrent tous deux un chapitre à *El General en su laberinto* de García Márquez et *Los perros del paraíso* de Posse dans leurs études respectives.

[3] Notons que Juan José BARRIENTOS aborde le sujet dans un sous-chapitre intitulé « Posmodernidad ». Il affirme que : « L'opposition entre le nouveau roman historique et le roman historique traditionnel se superpose et coïncide, tout du moins en partie, avec l'opposition entre modernité et postmodernité. » Nous avons traduit : « La oposición entre nueva novela histórica y novela histórica tradicional se superpone y coincide, por lo menos en parte, con la oposición entre modernidad y posmodernidad. » Ce lien qu'il établit entre le nouveau roman historique et la postmodernité nous semble assez « expéditif ». Voici, ensuite, comment il distingue le roman historique « originel » du nouveau roman historique : « Le roman historique apparaît à un moment ou le développement scientifique et technologique se trouve à son apogée — au début du XIX[e] siècle, c'est-à-dire après le Siècle des Lumières — et c'est pourquoi il est le résultat de la confiance dans le futur que l'on éprouvait ; il répond à la curiosité que les colonies avaient suscitée, à un désir de « voyager », non seulement dans l'espace mais aussi dans le temps. Le roman historique prétendait être

métafiction historiographique parce que le contexte économique, politique, idéologique dans lequel il connaît son essor est incompatible avec le postmodernisme ? Nous laisserons ces questions en suspens dans la mesure où, qu'il s'agisse de « nouveaux romans historiques » ou de « métafictions historiographiques », ce qui nous intéresse surtout c'est l'observation des manifestations des évolutions de l'écriture fictionnelle de l'histoire, et des changements qu'elles ont provoqués chez le lecteur.

1.2.6 Pacte de lecture et horizon d'attente

Deux études plus récentes, l'une publiée en Espagne en 2003 et l'autre en France en 2007, sont également consacrées à l'évolution du roman historique et de l'écriture de l'histoire. Il s'agit de *Historia y novela : poética de la novela histórica* de Celia Fernández Prieto et de l'ouvrage de Marta Cichocka que nous avons déjà cité et qui s'intitule *Entre la nouvelle histoire et le nouveau roman historique*. Ces deux études ont comme points communs la volonté d'envisager le roman historique au-delà de la production latino-américaine et de prendre en compte la réception du roman historique. Elles s'intéressent, en effet, à la mise en place du pacte de lecture entre l'auteur et son lecteur, pacte forcément modifié en fonction des évolutions du genre.

Celia Fernández Prieto s'est intéressée non seulement à la littérature hispanique mais aussi à la littérature européenne (française, allemande, anglaise et italienne) au

---

objectif et scientifique, et donc utilisait les données que la science mettait à sa disposition pour reconstruire minutieusement un passé. En revanche, le nouveau roman historique apparaît dans un moment de doute, où l'humanité se replie sur elle-même ; « voyager » à travers la planète ne l'intéresse plus, cela étant d'une certaine façon devenu impossible, puisque tout le monde est semblable ; d'autres types de « voyages » l'intéressent à présent. Le nouveau roman historique est hallucinant ; il semble être un amas de bizarreries. Le roman historique voulait être objectif ; le nouveau roman historique est résolument subjectif ». Nous ne partageons pas cette idée selon laquelle le voyage n'intéresse plus l'humanité parce que tout le monde est semblable : l'humanité voyage évidemment beaucoup plus aujourd'hui qu'au XIX[e] siècle et tout le monde n'est pas semblable, malgré la globalisation. De manière générale, sa façon de distinguer le roman historique « classique » du nouveau roman historique nous semble quelque peu désinvolte. Nous avons traduit : « La novela histórica aparece en un momento en que el desarrollo científico y tecnológico se encuentra en su apogeo — a principios del siglo XIX, es decir después del Siglo de las Luces — y por eso es el resultado de la confianza que se sentía en el futuro ; responde a la curiosidad que habían despertado las colonias, a un deseo de « viajar », no sólo en el espacio sino también a través del tiempo. La novela histórica pretendía ser objetiva y científica, pues empleaba los datos que las ciencias ponían a su disposición para reconstruir minuciosamente un pasado. En cambio, la nueva novela histórica aparece en un momento de duda en que la humanidad se vuelve sobre sí misma ; ya no le interesa tanto « viajar » por el planeta, lo que en cierta forma se ha vuelto imposible, ya que todo el mundo es igual ; ahora le interesan otros tipos de « viajes ». La nueva novela histórica es alucinante ; parece un montón de mariguanadas. La novela histórica quería ser objetiva ; la nueva novela histórica es decididamente subjetiva. », *Ficción-historia. La nueva novela histórica hispanoamericana,* México, UNAM, 2001, p. 18.

moment d'élaborer sa poétique du roman historique[1] ; roman qu'elle aborde depuis sa constitution au XIX[e] siècle, en passant par les différentes étapes de son évolution, jusqu'au nouveau roman historique[2]. À travers sa poétique, elle ne prétend pas proposer un modèle idéal, un architexte[3] auquel les œuvres devraient s'ajuster pour être considérées comme des romans historiques ; elle souhaite, au contraire, respecter le dynamisme et la labilité essentiels du phénomène générique.

Elle rappelle que tout genre littéraire se présente comme un phénomène historique qui fonctionne comme un modèle d'écriture pour les auteurs et comme un horizon d'attente pour les lecteurs[4]. Le genre se constitue dans et par le texte, à travers l'apparition d'une série de marques ou signaux qui affectent les niveaux sémantique, syntaxique et pragmatique du discours. Les marques peuvent être entendues comme un système de conventions qui fonctionnent non pas comme de simples signaux classificatoires qui indiqueraient l'appartenance ou non de l'œuvre au genre mais comme des éléments de référence générique qui permettent de constituer la dimension générique propre de chaque texte en particulier.

En s'arrêtant sur différents éléments paratextuels, Fernández Prieto souligne que tout au long de l'histoire du genre, les auteurs de romans historiques ont fait preuve d'une conscience générique claire. Elle constate, par exemple, la prédominance de titres

[1] Fernández Prieto précise utiliser le terme « poétique » dans le même sens théorique que Lázaro Carreter, qui l'entend « comme un processus dynamique, avec sa dialectique propre, dans lequel chaque œuvre a supposé une prise de position distincte face à une même poétique ». Nous avons traduit : « como un poceso dinámico, con su dialéctica propia, en el que cada obra supuso una toma de posición distinta ante una misma poética. », FERNANDEZ PRIETO Celia, *Historia y novela : poética de la novela histórica*, Pamplona, Ediciones Universidad de Navarra S.A, 2003, p. 167. Voir également : « Poética de la novela histórica como género literario », Signa, Revista de la Asociación Española de semiótica, n°5, Año 1996, p. 169 à 217. Lien [consulté le 31/05/14] : http://www.cervantesvirtual.com/obra/poetica-de-la-novela-historica-como-genero-literario/

[2] Dans son chapitre consacré à « la nueva novela histórica », elle distingue deux types de fictions historiques contemporaines. D'abord la fiction historique plus classique, qui conserve les traits essentiels du modèle traditionnel : elle respecte les sources historiques ainsi que les versions proposées par l'historiographie et conserve l'intention d'enseigner l'histoire aux lecteurs, tout en apportant des innovations formelles et thématiques (comme la subjectivisation ou la dissolution des limites temporelles entre le passé de l'histoire et le présent de l'énonciation). On pense par exemple aux *Mémoires d'Hadrien* de Marguerite Yourcenar.
Le deuxième type de fiction est plus typique du nouveau roman historique proprement dit (Fernández Prieto l'appelle aussi « le roman historique postmoderne »). Ce roman historique postmoderne se caractérise par sa distorsion des données historiques (suggestion des histoires alternatives, exposition des procédés de l'hypertextualité, multiplication des anachronismes) et privilégie la métafiction comme dominante formelle et thématique.

[3] Voir : GENETTE Gérard, *Introduction à l'architexte*, Paris, Seuil, 1979. L'architexte désigne l'ensemble des catégories générales, ou transcendantes (types de discours, modes d'énonciation, genres littéraires, etc.) dont relève chaque texte singulier.

[4] Jauss définit l' « horizon d'attente » comme « [un] système de référence objectivement formulable qui pour chaque œuvre au moment de l'histoire où elle apparaît, résulte de trois facteurs principaux : l'expérience préalable que le public a du genre dont elle relève, la forme et la thématique d'œuvres antérieures dont elle présuppose la connaissance, et l'opposition entre langage poétique et langage pratique, monde imaginaire et réalité quotidienne ». Selon Jauss, l'« horizon d'attente » s'inscrit dans l'œuvre littéraire « par un jeu d'annonces, de signaux — manifestes ou latents —, de références implicites, de caractéristiques déjà familières ». JAUSS Hans Robert, *Pour une Esthétique de la Réception*, Paris, Gallimard, Collection Bibliothèque des idées, 1978, p. 49 et 50.

très révélateurs constitués du nom propre du personnage historique protagoniste ou faisant une référence directe soit à l'époque du passé durant laquelle se passe l'action, soit à l'événement historique évoqué. Ces titres s'accompagnent souvent de sous-titres ou titres secondaires qui donnent des informations chronologiques sur l'action narrée. Parfois, les auteurs ajoutent des préfaces et/ou postfaces pour justifier leur utilisation des matériaux historiques, pour citer leurs sources, expliquer leur position par rapport à d'autres textes, historiques ou non, relatifs au même sujet, et/ou pour défendre l'autonomie et les droits de la fiction. Le contrat générique est ainsi annoncé et, dès les premières pages du roman, une stratégie de lecture est également suggérée.

Fernández Prieto distingue trois traits constitutifs du roman historique[1] :

— Le premier, le plus évident et le plus caractéristique, c'est la coexistence dans l'univers diégétique de personnages, d'événements et de lieux inventés avec des personnages, événements et lieux issus de l'historiographie.
— Le deuxième trait caractéristique est la localisation de la diégèse dans un passé historique concret, daté et reconnaissable par les lecteurs grâce à la représentation des espaces, de l'ambiance culturelle et du style de vie caractéristiques de l'époque.
— Le troisième trait générique est la distance temporelle ouverte qui sépare le passé dans lequel les faits narrés se déroulent et les personnages agissent, du présent du lecteur implicite et des lecteurs réels. Le roman historique ne se réfère pas à des situations ou des personnages de l'actualité, mais il emmène ses lecteurs vers le passé, vers des réalités plus ou moins distantes et historiquement documentées.

À partir de ces traits caractéristiques, on comprend le rôle décisif que jouent les connaissances préalables des lecteurs — ce que Fernández Prieto appelle « l'encyclopédie historique et culturelle du lecteur » et dont nous reparlerons quand nous aborderons les œuvres de Rivera — dans la production et dans la réception de ce type de discours narratif. En effet, le roman historique se construit en prenant en compte des

[1] Elle explique avoir envisagé « un modèle de traits minimes et d'une grande rentabilité sémiotique qui permet d'observer la continuité d'une tradition générique vivante et féconde, et qui soit aussi un modèle assez flexible pour être utilisé et manipulé par différents auteurs, adapté à des esthétiques littéraires très diverses, perméable aux changements idéologiques de l'horizon de réception et combiné avec d'autres référents génériques (par exemple avec le roman d'aventures, à énigme, à thèse, picaresque, policier ou d'apprentissage). Nous avons traduit : « (…) un modelo de rasgos mínimos y de gran rentabilidad semiótica que permita observar la continuidad de una tradición genérica viva y fecunda, y a la vez un modelo lo suficientemente flexible y versátil como para ser usado y manipulado por diferentes autores, adaptado a estéticas literarias muy diversas, permeable a los cambios ideológicos del horizonte de recepción, y combinado con otros referentes genéricos (por ejemplo con la novela de aventuras, de misterio, de tesis, picaresca, policiaca o de aprendizaje). FERNANDEZ PRIETO Celia, « Poética de la novela histórica como género literario », *op. cit.*

destinataires qu'on suppose dotés d'un certain savoir sur le sujet historique choisi. Le discours se forge à partir de ce savoir normalement partagé. D'un côté, ce discours le corrobore et le respecte (le lecteur reconnaît ce qu'il connaît et trouve ce qu'il attend) ; d'un autre côté il le nuance, le complète, en incorporant des informations que la plupart des lecteurs ignorent sûrement, et qui sont pourtant nécessaires à la structure de la diégèse ou pour la compréhension de l'action ou des conduites des personnages (qui dépendent dans une plus ou moins grande mesure de l'extra-texte historiographique dont les personnages sont issus). Enfin, le discours réélabore le savoir du lecteur. Il peut même le remettre en question, le démonter ou le subvertir en utilisant les procédés de la fiction et les règles génériques. Mais quel que soit l'usage qu'il en fait, il s'en alimente pour fonctionner comme roman historique en tant que tel.

Fernández Prieto souligne que l'hybridité du genre (due à la coexistence dans la fiction de ce qui est historique et de ce qui est inventé) entretient l'ambiguïté du pacte de lecture, dont les termes varient selon l'importance du compromis que le roman contracte avec les documents historiques.

Le nom du personnage historique intégré dans le monde fictionnel génère, chez le lecteur, des attentes différentes de celles que peut générer un personnage imaginaire, dont l'existence commence à l'instant où il est nommé dans le texte par le narrateur ou par un autre personnage. Le nom propre ranime la mémoire, active des réseaux connotatifs qui intègrent la compétence culturelle des lecteurs, et entraîne certaines restrictions chez le romancier. Ces restrictions augmentent proportionnellement en fonction de l'importance du rôle donné au personnage. Le développement et le dénouement d'un événement historique tout comme la trajectoire biographique fondamentale du personnage historique sont tracés à l'avance et les lecteurs espèrent les voir confirmés dans le roman. Le romancier doit respecter les traits essentiels du personnage ou de l'événement historique pour rendre possible leur identification par le lecteur.

Si, a priori, le roman historique reste soumis à une série de restrictions de caractère sémantico-pragmatique à partir du moment où il s'élabore avec des entités publiques intégrées dans l'encyclopédie des lecteurs, il reste néanmoins avant tout un roman, une fiction et il n'est donc pas obligé de suivre avec exactitude les données historiques ni de respecter les versions officielles des événements ou des personnages. Le genre requiert une base historique documentée, mais admet différents degrés de compromis avec cette base ; ce que nous observerons plus tard dans les œuvres de notre corpus. Ainsi, certains romans font état de leurs sources d'informations et s'ajustent avec rigueur aux données historiques, leur donnant même plus d'importance qu'aux autres

composantes du monde fictionnel (c'est le cas de l'histoire romancée). D'autres, en revanche, altèrent consciemment leur base historique, n'hésitant pas à aller à l'encontre des attentes des lecteurs, selon les divers projets sémantico-idéologiques et visées esthétiques qu'ils ont choisis (c'est souvent le cas des nouveaux romans historiques). Entre ces deux extrêmes, on trouve, nous dit Fernández Prieto, une large gamme de combinaisons et de possibilités de jeux fictionnels, ce qui conduit à moduler le contrat générique ou pacte de lecture dans chaque cas.

Le pacte de fictionnalité, lui, se met en place à partir du moment où la source du langage du roman historique est une source fictive, que le narrateur n'est pas l'auteur et qu'il appartient au monde imaginaire créé par le texte, même s'il s'agit d'un personnage historique. Il y a dans ce genre un certain décalage entre une fictionnalité pragmatiquement avérée et un contenu narratif qui renvoie à d'autres discours et qui est chargé d'informations référentielles (noms propres figurant dans l'encyclopédie historique ou culturelle de l'auteur et du lecteur, données chronologiques, descriptions de lieux très détaillées, informations historiques, etc.). Ce contenu narratif peut même être vérifié par les lecteurs ou au moins être comparé avec les versions historiographiques plus ou moins officielles. C'est cette hybridité du pacte de lecture du roman historique qui le rend attractif aux yeux des amateurs du genre. Évidemment, le roman historique documenté, qui respecte les données avérées sur l'époque, le personnage ou les faits romancés, est celui qui montre le plus ce caractère hybride en proposant une version des faits en concurrence avec les versions historiographiques. Dans d'autres cas, le roman peut se présenter comme une réfutation ou une remise en question de l'histoire officielle, option que privilégient beaucoup de romans historiques contemporains. Toutefois, en observant comment les éléments historiques intègrent la fiction, Fernández Prieto remarque que, dans la mesure où il prétend produire un effet d'authenticité historique, le roman historique tend à baser son discours sur une source digne de foi et qui mérite la confiance du lecteur ; ce qui, dans certains cas, pousse certains romanciers à citer leurs sources.

En plus de raconter l'histoire, le narrateur doit incorporer au discours un volume considérable d'informations historiques et culturelles qui sont nécessaires non seulement pour que les lecteurs puissent suivre l'action et comprendre les situations et les conflits, mais aussi pour remplir le contrat générique qui consiste à enseigner-apprendre l'histoire. Le roman historique négocie avec l'encyclopédie des lecteurs, avec ce qu'ils sont censés savoir sur le sujet et ce qu'ils sont censés ignorer ou ce qu'ils aimeraient savoir. C'est pourquoi il déploie un savoir sur le passé historique qui se manifeste sous forme de digressions du narrateur, commentaires, et pauses descriptives. Le roman

historique a une dimension didactique dans la mesure où il apparaît comme doté d'une compétence historique et culturelle supérieure à celle du lecteur, quel que soit le narrateur.

Cependant, Fernández-Prieto observe qu'au cours de l'histoire du genre, la narration omnisciente chère au roman romantique ou réaliste a peu à peu laissé place à la narration homodiégétique (le narrateur étant souvent le protagoniste de l'histoire), qui révèle un savoir limité, parfois incertain, hésitant et fragmenté et par conséquent relativement digne de confiance. Mais paradoxalement, la narration homodiégétique, forcément subjective, se révèle, selon elle, finalement plus crédible parce qu'elle assume la partialité de la version des faits. Le choix de ce type de narrateur est à mettre en relation avec la crise de l'historiographie, les nouvelles interrogations autour du concept de vérité propres à l'épistémologie contemporaine et avec l'impossibilité de séparer les faits historiques des présupposés culturels et idéologiques de l'historien. L'idée est que toutes les narrations historiques sont des versions concurrentes dont le but est de proposer une interprétation et une explication du passé convaincantes. Ces narrations ne sont pas toutes dignes de confiance de la même façon, mais aucune ne détient le monopole de la vérité pour autant.

En outre, Fernández Prieto souligne que la méta-narration est devenue un trait essentiel des romans historiques contemporains (et notamment des métafictions historiographiques[1]). Elle se manifeste par des commentaires méta-narratifs de l'auteur ou du narrateur sur le manuscrit dont il s'inspire (dans des notes, dans le récit lui-même parfois, dans des préfaces ou postfaces). Ces commentaires méta-narratifs, étroitement lié au phénomène de l'hypertextualité, permettent au roman de dévoiler les mécanismes de sa propre narration et les artifices de son écriture. Ils rappellent constamment au lecteur qu'il est en train de lire une œuvre littéraire et l'empêchent de succomber à l'illusion de la réalité. Le roman historique devient ainsi une réécriture lucide qui remet en question l'histoire comme récit qui prétend rendre compte de la vérité des faits mais qui oublie qu'il est une narration et donc, dans une certaine mesure, une fiction.

Dans sa poétique du roman historique, Fernández Prieto se penche également sur le traitement de l'espace et du temps. Elle observe que le narrateur du roman historique doit créer un univers fictionnel et le meubler de sorte qu'il provoque l'effet d'un espace historique. Pour cela, il recourt à la description, procédé le plus efficace pour donner

[1] Notons que Fernández Prieto distingue la méta-narration de la métafiction : cette dernière constitue un niveau de sens global du texte qui détermine sa structure et ses options narratives. La métafiction utilise les procédés métanarratifs afin de remettre en question ou d'effacer les limites entre la fiction et la réalité, ou les limites entre le roman et l'histoire. Si la méta-narration n'implique pas forcément un niveau de sens métafictionnel, la métafiction exige, en revanche, un bon fonctionnement des stratégies méta-narratives.

l'illusion au lecteur que le texte est une copie de la réalité qui a existé. Selon elle, l'importance de ce procédé dans le roman historique est due au fait que le passé perdure seulement dans les objets, les monuments et documents, alors que les personnes, le mouvement, la vie, disparaissent. On ne peut pas récupérer le temps ou plus exactement la temporalité du vécu dans le passé, mais on peut l'imaginer à travers les espaces, les objets, les ambiances, les détails, qui fonctionnent comme des mécanismes d'activation de la mémoire, comme des métaphores ou des métonymies. La description met devant les yeux du lecteur l'inventaire d'un temps perdu. Il est donc important, d'après elle, que l'auteur ait une bonne connaissance de l'époque qu'il recrée. L'espace diégétique du roman historique a ainsi toujours, dans une plus ou moins grande mesure, un air de musée, il a l'attraction d'un parcours à travers un univers déjà caduc.

En ce qui concerne le traitement du temps, Fernández Prieto observe que dans le roman historique, le temps romanesque (autrement dit la temporalité construite discursivement) s'impose sur la chronologie historique donnée à l'avance, jusqu'à provoquer des effets d'atemporalisation. En général, la configuration de l'ordre temporel du discours du roman historique est déterminée par le niveau sémantico- idéologique, selon les questionnements de l'auteur sur l'histoire, le progrès, les rapports entre passé et présent, ou l'interaction du temps externe, superficiel et historique, avec le temps interne, profond et privé. Cela explique la diversité des structures de temporalisation qui apparaissent dans les différents romans historiques retenus dans le corpus de l'auteure[1].

Cette dernière souligne que le recours à l'anachronisme est inévitable dans le roman historique puisqu'il s'agit de recréer un passé diégétique dans le présent de l'auteur et du lecteur. L'évocation du passé n'est alors pas exempte de jugements et d'interprétations propres au présent. L'anachronisme du roman historique consiste à réécrire et revisiter le passé avec le regard d'aujourd'hui, de sorte que l'image que l'on a de ce passé dans l'actualité détermine sa configuration artistique. L'anachronisme peut être verbal : l'actualité du parlé des personnages et/ou du narrateur dans un roman historique qui fait référence à une époque du passé est un anachronisme nécessaire qui

[1] La narration peut être majoritairement linéaire (comme dans le roman romantique, qui suit le modèle des romans de chevalerie), les anachronies sont alors au service de l'intrigue et provoquent des effets de surprise pour le lecteur. Le récit peut s'apparenter aussi à l'histoire événementielle, les événements se succèdant selon leurs liens de cause à effet (comme dans les *Episodios nacionales* de Pérez Galdós). L'auteur peut privilégier également une temporalité intrahistorique (comme Unamuno dans *Paz en la guerra*), circulaire (comme Valle-Inclán dans *El ruedo ibérico*), ou une subjectivisation du temps historique présenté comme souvenir et évocation d'un narrateur autodiégétique (c'est le cas de *Urraca* de Ortiz ou encore des *Mémoires d'Hadrien* de Yourcenar). On assiste parfois à la rupture fantastique de la dimension temporelle finie de l'homme car le passé se vit ou revit dans l'éternité de l'art et de la littérature (*Bomarzo* de Mujica Láinez), ou l'on est confronté à la simultanéité de toutes les époques, au désordre et chaos du devenir humain (*Los perros del paraíso* de Abel Posse).

fait partie du pacte générique du roman historique. Face à cet anachronisme nécessaire, à peine capté comme tel par le lecteur, apparaissent deux possibilités d'anachronismes volontaires et stylistiques utilisés par le roman historique : l'archaïsation du langage ou au contraire sa modernisation. L'archaïsation du parlé des personnages et/ou du narrateur produit forcément un effet de pastiche qui renforce l'hypertextualité du roman historique, le jeu intellectuel et artistique avec le passé. Antithèse de l'archaïsme, la modernisation linguistique consiste, elle, à mettre dans la bouche du narrateur ou des personnages des mots ou expressions très modernes, souvent issus du registre familier et très éloignés de l'époque évoquée. Ce procédé implique une rupture des attentes des lecteurs et obéit à une volonté parodique, ironique ou satirique. La modernisation linguistique va de pair avec l'usage des anachronismes textuels ; généralement assumés par le narrateur, ils sont souvent utilisés dans le roman historique contemporain comme instruments de détemporalisation et déshistorisation du roman.

L'anachronisme est également présent dans la construction de la diégèse car dans le roman historique, il est fondamental que la diégèse évoque au lecteur la vivacité et l'ambiance du passé. Mais la consistance du monde fictionnel ne s'obtient pas seulement grâce à une représentation convaincante du contexte historique, il faut aussi que les personnages historiques et fictifs s'ajustent à ce cadre diégétique. L'anachronisme surgit quand il n'y a aucune congruence entre le contexte et les personnages qui y évoluent. Le passé est alors réduit à un simple décor, une sorte de musée archéologique dans lequel des personnages élaborés selon des critères idéologiques, psychologiques et culturels contemporains de l'auteur parlent, ressentent et agissent. Selon Fernández Prieto, le décalage entre la scène historique et les pensées, les attitudes et les sentiments des personnages historiques ou inventés est inévitable, et de là découle l'impossibilité de récupérer le passé. Les auteurs de romans historiques ont essayé d'apporter différentes solutions à cette difficile récupération selon leurs positions idéologiques quant aux rapports entre passé et présent.

Marta Cichocka a consacré sa thèse de doctorat à la nouvelle histoire et au nouveau roman historique. Elle explique que son objectif principal « était de forger une modalisation du nouveau roman historique, opératoire non seulement au sein de la littérature hispano-amércaine, mais également au sein d'autres littératures contemporaines[1] ». Pour ce faire, elle a élaboré une nouvelle grille d'analyse plus en

[1] CICHOCKA Marta, *Entre la nouvelle histoire et le nouveau roman historique, op. cit.*, p. 394.

adéquation avec le nouveau pacte de lecture proposé (ou, devrait-on dire, imposé ?) par le nouveau roman historique.

Influencée, notamment, par le travail de Fernández Prieto, elle s'est intéressée particulièrement à l'architextualité[1] des différents nouveaux romans historiques hispano-américains qui constituent son corpus. En effet, nous dit Cichocka, « tout roman, d'une certaine manière, programme sa réception et propose au lecteur un mode d'emploi (…)[2] ». Elle s'est d'abord focalisée sur le péritexte, constitué par les éléments paratextuels qui entourent le texte dans un espace qui reste compris à l'intérieur du livre : les couvertures, le nom de l'auteur et de l'éditeur, le titre, les sous-titres et intertitres, les préfaces, postfaces, dédicaces et épigraphes, les commentaires et notes de bas de page, la table des matières, parfois également les cartes, tables chronologiques ou références bibliographiques.

Cichocka s'est ensuite penchée sur l'épitexte, que Genette définit comme « tout élément paratextuel qui ne se trouve pas matériellement annexé au texte dans le même volume, mais qui circule en quelque sorte à l'air libre, dans un espace physique et social virtuellement illimité[3] ». L'épitexte peut être éditorial ; dans ce cas, sa fonction est surtout publicitaire et promotionnelle. Il peut aussi être auctorial et prendre plusieurs formes : des formes publiques (interviews, conférences et colloques, débats, émissions radiophoniques ou télévisuelles, recueils d'autocommentaires) ou des formes privées (lettres, journaux intimes, confidences orales, brouillons).

L'épitexte se manifeste dans des contextes temporels variés. Ainsi l'épitexte antérieur est constitué par des témoignages sur les projets de l'auteur, sur l'œuvre à venir ou sa genèse. L'épitexte original accompagne le moment de la publication de l'œuvre et en assure la promotion à travers des interviews, présentations ou dédicaces. Enfin, l'épitexte ultérieur ou tardif comprend tous les entretiens, colloques ou autocommentaires postérieurs à la publication.

Pour élaborer sa grille d'analyse, Cichocka prend également en considération l'*incipit* des différents romans de son corpus. Celui-ci peut être déterminant dans l'élaboration du pacte de lecture car il peut orienter la réception vers un genre en particulier. Cichocka constate que :

> Le pacte de lecture, (…), est noué de façon plus explicite dans les *incipit*. Lorsque le paratexte ne suffit pas, ce sont les premières lignes du roman qui précisent la nature du récit et indiquent au lecteur la position à adopter. Le pacte de lecture dépend principalement du genre auquel le texte appartient : si le genre n'est ni indiqué sur la

[1] Voir : GENETTE Gérard, *Seuils*, Paris, Seuil, 1987.
[2] CICHOCKA Marta, *op. cit.*, p. 196.
[3] GENETTE Gérard, *Seuils, op. cit.*, p. 346.

> couverture ni suggéré par le titre ou la préface, c'est le début du texte qui devrait permettre de l'identifier. Du moins en théorie : car en pratique, les questions ne font que commencer[1].

Nous le constaterons quand nous étudierons les éléments paratextuels et les *incipit* des œuvres de notre corpus…

Voici, selon Cichocka, quelques conclusions sur la typologie de l'*incipit* des différents nouveaux romans historiques qu'elle a pu étudier[2] :

- la codification qui domine est indirecte (quand le début fait référence à d'autres textes par des procédés intertextuels et architextuels) ou implicite (lorsque l'*incipit* expose le code du texte d'une manière latente), mais presque jamais directe (quand le texte exhibe explicitement son code, son genre, son style). Il est donc extrêmement difficile d'établir quel est le genre du roman après avoir lu les premières phrases.
- La plupart des *incipit* exercent une importante fonction séductive et dramatique. La fonction séductive suscite l'intérêt chez le lecteur à travers différentes formes : l'énigme du texte (constituée par des blancs sémantiques que le lecteur doit combler), l'imprévisibilité du récit (qui fait naître un sentiment d'attente et d'incertitude), l'effet de séduction (en inscrivant la figure du destinataire dès l'*incipit* du texte) et la dramatisation immédiate (qui entraîne directement le lecteur dans l'action en le poussant à découvrir les tenants et les aboutissants de l'histoire).

  La fonction dramatique, elle, est liée à la dramatisation ou mise en marche de l'histoire narrée. Elle peut plonger le lecteur dans une histoire qui a déjà commencé, sans introduction médiatrice (*incipit in medias res*), ou bien le texte peut différer le moment du début de l'histoire (*incipit post res*).
- La fonction informative est faible par rapport au roman historique traditionnel.
- Il y a autant d'*incipit* dynamiques (entrée dans l'histoire immédiate) que statiques (saturation informative), beaucoup plus d'ailleurs que d'*incipit* progressifs (où dominent les fonctions dramatique et informative) et suspensifs (présentés comme une tentative de négation du commencement).

Au cours de l'élaboration de sa grille d'analyse, Cichocka prend en compte les différentes marques d'historicité présentes dans les nouveaux romans historiques et souligne que « si au premier abord le nouveau roman historique ne se dévoile pas comme

[1] CICHOCKA Marta, *op. cit.*, p. 262.
[2] *Ibid.*, p. 272.

historique, il est clair que le récit doit porter des traces d'historicité suffisamment marquantes pour permettre au lecteur — voire au critique — de s'adapter au pacte de lecture proposé par l'auteur[1] ».

Elle va donc chercher ces traces d'historicité dans le choix des personnages, des événements narrés et dans la configuration de l'espace et du temps de ces romans.

À l'instar de Aínsa, Menton, et d'autres critiques encore, elle remarque que bien souvent les personnages historiques sont les protagonistes de ces nouveaux romans historiques, ce qui répond, selon elle, à la fois à une volonté de se démarquer du modèle traditionnel, et au besoin de démythifier les grandes figures du passé. Elle rapproche également cette tendance à envisager le personnage historique en tant qu'individu à la tendance des sciences sociales qui, depuis quelques décennies, privilégient le micro-social au macro-social, la personne face à l'institution ou aux systèmes. Parmi ces personnages fictifs, les grands héros du passé révèlent souvent leurs faiblesses humaines, tandis que d'autres personnages marginalisés (les personnages ex-centriques dont parlent L. Hutcheon), ou bien encore des femmes, habituellement réduits au silence et écartés du pouvoir, peuvent jouer un rôle important dans l'action.

Cichoka s'appuie sur les travaux d'André Peyronie[2], qui propose une échelle d'historicité des personnages des romans historiques selon leur identité historique avérée et leur intervention dans le récit. Peyronie distingue six types de personnages :

- Les personnages historiques-mentionnés, qui ne peuvent être impliqués car trop éloignés dans l'espace ou dans le temps.
- Les personnages historiques-rattachés. Ce sont des personnages historiques contemporains qui, sans intervenir directement, entretiennent des liens forts avec d'autres personnages du roman.
- Les personnages historiques-actants. Ils ont réellement existé, apparaissent sous leur nom et sont acteurs de l'histoire romanesque.
- Les personnages fictifs-actants. S'ils peuvent se rapprocher parfois de personnes ayant existé, leur nom est fantaisiste et ils n'ont pas de référent historique dont ils assumeraient l'identité.
- Les personnages fictifs-rattachés, qui peuvent jouer un rôle dans l'action de part leur lien avec les protagonistes.
- Les personnages fictifs-mentionnés, qui n'ont pas de lien avec les actants.

[1] *Ibid.*, p. 285.
[2] Voir PEYRONIE André, « Note sur une définition du roman historique suivie d'une excursion dans *Le nom de la rose* », in *Le roman historique : récit et histoire* (ouvrage collectif), Nantes, Editions Pleins Feux, 2000, p. 284-286. Cité par M. CICHOCKA, *op. cit.*, p. 293.

Cichoka remarque que certains auteurs prennent le soin de lister les différents personnages de leur roman et de les classer en deux catégories : réels ou fictifs. C'est le cas, par exemple, de José Manuel Fajardo (voir l'appendice de *Carta del fin del mundo*). Dans les romans qui constituent notre corpus, Andrés Rivera ne précise nulle part qui sont les personnages référentiels et qui sont les personnages fictifs[1]. D'autres auteurs s'amusent à brouiller les pistes comme Napoleón Baccino Ponce de León qui choisit Juanillo Ponce comme protagoniste de son roman *Maluco*, laissant penser, à travers différentes investigations sur l'identité du personnage, que celui-ci a peut-être existé et était peut-être son ancêtre…

On ne peut dissocier les personnages historiques des événements auxquels ils sont associés de près ou de loin. Le nouveau roman historique hispano-américian se caractérise par sa problématisation du passé du continent. Cichocka distingue trois grands axes de réflexions selon leur sujet principal ; les voici associés à quelques exemples :

- La découverte, la conquête, et l'exploration : *El arpa y la sombra* (Carpentier, 1979), *Daimón*, *Los perros del paraíso* (Posse, 1981 et 1983), *Maluco, la novela de los descubridores* (Ponce de León, 1989), *Vigilia del Almirante* (Roa Bastos, 1992), etc.
- L'Indépendance et ses conséquences : *El reino de este mundo*, *El siglo de las luces* (Carpentier, 1949 et 1962), *El mundo alucinante* (Arenas, 1969), *Noticias del Imperio* (Del Paso, 1987), *Arráncame la vida* (Mastretta, 1985), *El general en su laberinto* (García Márquez, 1989), etc. Nous ajoutons *La revolución es un sueño eterno*, *En esta dulce tierra*, *El farmer*, *Ese manco Paz*, *El amigo de Baudelaire*, *La sierva* de Rivera.
- L'histoire immédiate : *Tinísima* (Poniatowska, 1992), *La novela de Perón* et *Santa Evita* (Martínez, 1985 et 1995), *La pasión según Eva* (Posse, 1995), *El sueño de la Historia* (Edwards, 2000), etc.

Bien souvent, les écrivains choisissent des sujets problématiques et proposent une version de l'histoire qui remet en question le discours historiographique officiel. Pour cela ils s'appuient sur trois procédés fondamentaux, selon l'auteure :

[1] Le journaliste Jorge Zicolillo a ainsi repris dans son ouvrage biographique sur Castelli, intitulé *La voz de la revolución,* des personnages créés par Rivera. Cette confusion entre personnages historiques réels et personnages fictifs a, par ailleurs, permis de prouver qu'il avait plagié l'auteur… Voir : GAFFLOGLIO Loreley, « Favorece a Andrés Rivera un fallo en un caso de plagio », *La Nación*, 21 avril 2006. Lien (consulté le 31/08/14) : http://www.lanacion.com.ar/799217-favorece-a-andres-rivera-un-fallo-en-un-caso-de-plagio

— L'histoire apocryphe qui contredit la version officielle de l'histoire, laquelle appartient aux vainqueurs et aux détenteurs du pouvoir officiel.
— L'anachronisme qui consiste à introduire des références culturelles du XXe et du XXIe siècles dans la fiction afin de rendre manifeste l'impossibilité d'échapper à la perspective du présent.
— La fantaisie historique qui combine les éléments historiques et fantastiques.

Les traces d'historicité se trouvent évidemment aussi dans les marqueurs spatiaux et temporels de ces nouveaux romans historiques. Toutefois, comme le signale Cichocka — avant d'analyser davantage ces deux coordonnées qui structurent toute narration que sont le temps et l'espace — « les repères spatiaux-temporels ne se résument pas à une présence de dates et à une poignée de lieux plus ou moins déterminés[1] ».

Malgré l'invariabilité des éléments datés et établis par l'historien, c'est la dimension temporelle qui dynamise la représentation dans le roman historique, comme le souligne Marie-José Hanaï que cite Cichoka :

> La notion d'espace-temps est le fondement de chaque représentation : l'espace offre au signe une pause, une stabilité, un sens ; le temps lui donne sa vitalité et le métamorphose. Le déplacement du signe est à la fois spatial et temporel, mais cette dernière dimension est celle qui révélera l'aspect mouvant de la représentation[2].

Le nouveau roman historique cherchera les variantes des signes. Car même si la chronologie lui fournit un fondement, le temps historique est multiple et ne se laisse pas enfermer dans une représentation à sens unique :

> La remémoration du passé vient souvent briser le déroulement chronologique : tantôt le récit développe successivement plusieurs lignes de temps parallèles, grâce à l'écriture contrapuntique, habile à rendre à la fois la successivité, le décalage et la simultanéité ; tantôt le temps du récit fonctionne selon les mêmes modalités qu'une mémoire collective qui reconstruit le passé morceau par morceau, avec des lacunes temporelles et une fragmentation du texte en séquences brèves et nombreuses[3].

Cichoka remarque, en outre, que bien souvent dans les nouveaux romans historiques, le temps référentiel est difficile à appréhender en raison de repères

[1] CICHOCKA Marta, *op. cit.*, p. 320.
[2] HANAÏ Marie-José, « Variabilidad o constancia del signo en la representación del tiempo histórico », in *Les représentations du temps de l'histoire* (éd. J. Covo), Lille, Presses Universitaires de Lille, 1994, p. 169. Cité par M. CICHOCKA, *op. cit.*, p. 321-322. Nous avons traduit : « La noción de espacio-tiempo es el fundamento de cada representación : el espacio le proporciona al signo un descanso, una estabilidad, un sentido; el tiempo le da su vitalidad y lo metamorfosea. El desplazamiento del signo es a la vez espacial y temporal, pero esta última dimensión es la que revelará lo movedizo de la representación. »
[3] CICHOCKA Marta, *op. cit.*, p. 323.

chronologiques plus que flous (la datation étant même parfois complètement négligée). C'est ce que nous observerons dans les romans qui constituent notre corpus.

Enfin, Cichocka recense les stratégies narratives les plus fréquemment employées dans les nouveaux romans historiques. La multiplicité des points de vue et le recours à différents types de focalisations en font partie. Elle rappelle les trois types de focalisations établies par Gérard Genette[1] :

- **Focalisation zéro (narrateur omniscient) :** dans le récit, « le narrateur en sait plus que le personnage ».
  => Le narrateur sait tout, voit tout.
- **Focalisation externe :** « le narrateur en dit moins que n'en sait le personnage ».
  => Le narrateur est un observateur objectif, impartial.
- **Focalisation interne :** « le narrateur ne dit que ce que sait tel personnage ».
  =>Le narrateur ne sait et ne voit que ce que sait et voit un personnage.

L'une des particularités du nouveau roman historique nous dit Cichocka, « consiste à ce que la formule de focalisation ne porte presque jamais sur une œuvre entière mais plutôt sur des segments narratifs déterminés qui peuvent être très brefs[2] ». La multiplicité des points de vue qui en découle offre une relecture fragmentée d'un événement concret ; et elle cite l'exemple de *La Tierra del Fuego* de Sylvia Iparraguirre (1998) ou la focalisation externe laisse d'abord place à la focalisation interne, puis à la focalisation zéro.

La grande différence entre le récit factuel et le récit fictionnel, comme l'a bien souligné Genette, est la possibilité du second d'accéder à la subjectivité des personnages. Le nouveau roman historique, avec ses personnages historiques au premier plan et sa volonté de raconter l'histoire à hauteur d'homme, a, par conséquent, souvent recours à la focalisation interne.

Les focalisations peuvent être multiples, les voix narratives également. À la différence de l'historien qui doit rester impartial et adopter la posture d'un observateur omniscient, le romancier jouit d'une grande liberté au moment de donner la parole à l'un ou l'autre de ses personnages. Il peut introduire un témoin d'exception qui deviendra le narrateur des faits, composer une narration à plusieurs voix (de type épistolaire par exemple), donner la parole au protagoniste pour qu'il offre une version subjective de sa

[1] Voir : GENETTE Gérard, *Nouveau discours du récit*, Paris, Seuil, collection « Poétique », 1983.
[2] CICHOCKA Marta, *op. cit.*, p. 347.

vie, enfin il peut multiplier voix et points de vue de manière polyphonique. À travers ces voix multiples, le nouveau roman historique offre de nouvelles perspectives sur les personnages et les événements historiques face à la version admise comme officielle par les historiens.

Le narrateur peut être :

— extradiégétique-hétérodiégétique : c'est un narrateur au premier degré qui raconte une histoire d'où il est absent (comme dans *El general en su laberinto* ou *El reino de este mundo*)
— extradiégétique-homodiégétique : c'est un narrateur au premier degré qui raconte l'histoire dont il est l'un des personnages (comme dans *Santa Evita*).
— intradiégétique-hétérodiégétique : c'est un narrateur au second degré qui raconte l'histoire d'où il est absent (comme dans *La Tierra del Fuego*).
— intradiégétique-homodiégétique : c'est un narrateur au second degré qui raconte sa propre histoire (comme dans *Maluco, la novela de los descubridores* et comme dans la plupart des romans de Rivera qui constituent notre corpus).

Le nouveau roman historique se distingue, là, du roman historique traditionnel qui privilégiait un narrateur omniscient, extradiégétique-hétérodiégétique. En ayant recours à la première personne, il abolit la distance épique qui sépare le narrateur des événements du passé et propose une version plus nuancée et forcément subjective de l'histoire. Par conséquent, un doute s'instaure quant à la validité d'un témoignage direct ou de la mémoire humaine, car le témoin des événements historiques peut se révéler être incapable de comprendre la scène à laquelle il assiste, il peut oublier des détails importants ou même fournir un témoignage mensonger…

Cichocka remarque également que les niveaux narratifs du nouveau roman historique varient beaucoup et contribuent à complexifier le récit. Il n'est pas rare qu'à l'intérieur d'une intrigue principale, l'auteur insère d'autres petits récits enchâssés, racontés par d'autres narrateurs, avec d'autres perspectives narratives. Pour cela il peut recourir à un récit emboîté, à la mise en abyme — l'abyme étant « un fragment narratif où une réalité évoquée désigne la fonction qui fonde l'œuvre même[1] » — ou provoquer un changement de niveau narratif par le biais d'une métalepse (c'est-à-dire une « intrusion du narrateur ou du narrataire extradiégétique dans l'univers diégétique ou de personnages diégétiques dans un univers métadiégétique[2] »).

[1] GENETTE Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, p. 244.
[2] *Ibid.*

Enfin, la méta-narration et la métafiction caractérisent bien souvent le nouveau roman historique. Dans le roman historique traditionnel, la méta-narration se manifeste notamment à travers les commentaires de l'auteur (ou du narrateur) sur les sources historiques dont il s'inspire (dans des notes, dans le récit, dans des préfaces ou postfaces) ; cela dans le dessein de rendre plus vraisemblable l'histoire qu'il raconte. Dans le nouveau roman historique, en revanche, le but n'est plus de créer l'illusion de l'historicité ni la vraisemblance dans la recréation du passé. Ainsi, les commentaires méta-narratifs du narrateur peuvent souligner ses doutes, ses hésitations, la difficulté de l'écriture ; on pense notamment à John William (ou Jack) Guevara, narrateur de *La Tierra del Fuego* de Silvia Iparraguirre ou à Tomás Eloy Martínez, narrateur de *Santa Evita*. D'autres narrateurs mettent en évidence l'impossibilité de raconter et d'atteindre le passé à travers le récit.

Après avoir analysé toutes ces caractéristiques propres au nouveau roman historique, Cichocka consacre la fin de son travail d'investigation à la manière de lire le nouveau roman historique et aux modifications du contrat de lecture que ce dernier impose.

La difficile appréhension du temps référentiel, la multiplicité des points de vue, la plurivocité narrative, la transgression des niveaux narratifs, le caractère méta-narratif et métafictionnel, tous ces éléments qui caractérisent l'écriture du nouveau roman historique ont forcément un impact sur sa lecture : « Au lieu d'une lecture traditionnelle, agréable, facile, linéaire, l'activité de lecture devient spasmodique et problématique : un véritable puzzle, sans principe directeur apparent[1] ». Le lecteur doit rassembler les morceaux du puzzle s'il veut identifier les protagonistes, les sources du nouveau roman historique, ou s'il veut reconstruire les événements : « Le lecteur acquiert une place très importante dans le processus de la circulation du sens [2]» nous dit Cichocka. Son érudition — ou son encyclopédie dirait Fernández Prieto — ainsi que sa mémoire et sa patience permettent le fonctionnement du jeu intertextuel.

Le lecteur devient « lectant », soit « l'instance de la secondarité critique qui s'intéresse à la complexité de l'œuvre[3] » pour Michel Picard ou, plus simplement, « celui qui sait qu'il s'agit d'une fiction à disséquer[4] » pour Gérard Lavergne. Par conséquent la lecture, motivée par la curiosité intellectuelle, acquiert un aspect ludique, devient jeu de piste, car, nous dit Cichocka :

[1] *Ibid*, p. 322.
[2] *Ibid*, p. 379. Elle fait référence à « Circulation du sens », de Milagros EZQUERRO, in *Fragments sur le texte*, Paris, l'Harmattan, 2002, p. 17-21.
[3] Voir : PICARD Michel, *La lecture comme jeu*, Paris, Minuit, 1986, chapitre III.
[4] LAVERGNE Gérard, « Lecteur, narrativité, narraticité », in *Narratologie.* N°1. *Le paratexte*, Nice, Université de Nice-Sophia Antipolis, 1998, p. 174.

> (…) c'est peut-être là qu'intervient la modification la plus significative au niveau du pacte de lecture : sortir le lecteur de sa léthargie, établir un véritable échange, proposer une démarche active et engagée, tels sont les enjeux du nouveau roman historique[1].

Dans cette première partie, après avoir rappelé les évolutions qui ont marqué l'historiographie (aussi bien au niveau de ses objets d'étude qu'à celui de sa mise en forme), et après avoir estompé les barrières entre récit factuel et récit fictionnel, autrement dit entre l'écriture de l'histoire et l'écriture d'histoires, nous avons vu que plusieurs causes, dans un certain contexte, expliquent l'émergence puis la prédominance du roman historique dans toute sa diversité, du plus « traditionnel » né en Europe au début du XIX^{e} siècle, à celui qu'Aínsa ou encore Menton ont appelé le « nouveau roman historique » et qui a connu un succès remarquable en Amérique latine dans la seconde moitié du XX^{e} siècle.

Concernant ce dernier, nous avons constaté que plusieurs éléments semblent trouver un écho dans la structuration de son discours : la crise des idéologies (que l'on peut relier au postmodernisme ou à la condition postmoderne), la remise en question des structures sur lesquelles s'appuyaient la pensée esthétique et le discours historiographique de référence, le scepticisme face aux interprétations imposées par les générations antérieures, et, dans le cas de l'Argentine, l'émergence de la question de l'identité non résolue.

Le « nouveau roman historique » déforme délibérément la réalité en ayant recours aux anachronismes, aux exagérations, à la parodie, ou encore à la métafiction, autant de signes qui s'adressent au lecteur et cherchent à provoquer en lui une réflexion, un regard critique, une distanciation, dans le sens brechtien du terme. Le lecteur doit savoir que ce qu'il lit est une fiction, mais que de la même façon que cette dernière se remet en question dans sa forme et remet en question ses référents, lui-même peut et doit se poser des questions sur la réalité, et ne pas se contenter d'un jugement pré-établi et en apparence irrévocable.

Enfin, nous avons vu que le roman historique est complexe et difficile à définir. Comme genre, ou sous-genre, ou encore macrogenre littéraire, il se reformule constamment et n'admet pas de moules préfabriqués. Dans le pacte de lecture qui le lie

[1] CICHOCKA Marta, *op. cit.*, p. 398.

au lecteur, la complicité et la disposition de ce dernier sont implicites. Le lecteur de romans historiques contemporains ne doit pas espérer être embarqué vers un passé qu'il lui servirait d'échappatoire. Le pacte de lecture change donc sensiblement : le lecteur n'est plus conforté dans ce qu'il sait déjà sur une période historique ou des personnages historiques, il apprendra sans doute des choses nouvelles comme lorsqu'il lit un roman historique « traditionnel », mais il pourra aussi voir ses propres connaissances ou certitudes ébranlées. En outre, le lecteur trouvera bien souvent des références au présent et des ruptures entre réalité et fiction. Le roman historique contemporain, ce n'est pas l'histoire entendue comme une somme d'informations sur le passé, c'est une manière de repenser le passé, de l'interroger, d'analyser le présent, de récupérer de l'oubli les bribes de vérité que d'autres générations antérieures ont laissées de côté.

Nous allons voir maintenant pourquoi certaines œuvres d'Andrés Rivera peuvent être considérées comme des romans historiques, même si cette « étiquette » déplaît fortement à l'auteur. Pour cela nous allons nous appuyer sur les travaux des différents critiques que nous avons abordés dans notre première partie. Nous allons, notamment, nous baser sur la grille d'analyse proposée par Marta Cichocka et prendre en considération les éléments paratextuels, les *incipit*, ainsi que les personnages et événements mis en scène par Rivera. Nous aborderons également les liens entre le passé décrit par Rivera et le présent de l'écriture des romans, et nous analyserons, enfin, quelle(s) histoire(s) nous dépeint et raconte Rivera dans les différents ouvrages qui constituent notre corpus.

DEUXIEME PARTIE :

L'HISTOIRE COMME REFERENT DE CHOIX DANS L'ŒUVRE DE RIVERA

2. L'HISTOIRE COMME RÉFÉRENT DE CHOIX DANS L'ŒUVRE DE RIVERA

Dans sa thèse intitulée *Subjectivité et fiction historique dans l'œuvre d'Andrés Rivera*, Iván Jiménez montre avec pertinence dans quelle mesure ce qu'il appelle « le diptyque des romans autour de l'autobiographie familiale », à savoir *El verdugo en el umbral* (publié en 1994 mais écrit en 1974) et *Nada que perder* (1982) sont des romans charnières dans l'œuvre complète de Rivera. En effet, le réalisme social qui dominait dans ses ouvrages précédents (romans ou nouvelles) laisse place à un récit plus complexe dominé par la focalisation interne qu'engendrent les différents monologues intérieurs. Ce diptyque fait référence au passé des parents d'Arturo Reedson (double fictif de Rivera) : les raisons de leur émigration en Argentine, leurs luttes, leur engagement et celui d'autres membres de la famille, les utopies qui les ont motivés et les échecs qu'ils ont connus. Le monologue intérieur devient lieu de référence à l'histoire : la mémoire y est à l'œuvre et les associations de pensée font que l'histoire soit significative pour les personnages. La prédominance de la narration à la première personne sous forme de monologue intérieur ou de journal intime va s'affirmer dans les ouvrages que Rivera publiera par la suite.

De la mémoire familiale à la mémoire nationale il n'y a qu'un pas que franchit Rivera avec la publication de *En esta dulce tierra* en 1984 — roman qui ouvre véritablement le cycle « historique » de Rivera[1] — au moment où l'Argentine sort d'une des périodes les plus sombres et traumatisantes de son histoire, à savoir la dictature militaire autrement appelée « Proceso de Reorganización Nacional »(1976-1983). Ricardo Piglia avait également choisi de faire référence au passé (et à l'époque de Rosas, comme Rivera dans *En esta dulce tierra*) pour dénoncer la situation politique en Argentine dans *Respiración artificial* (1980), reprenant sans doute à son compte les paroles de son personnage, Maggi, qui affirme : « l'histoire est le seul lieu où je parviens à me soulager de ce cauchemar dont j'essaie de me réveiller[2] ». Pour Tulio Halperín

[1] Nous situons ce cycle entre 1984 (*En esta dulce tierra*) et 2004 (*Ese manco Paz*), puisque le temps diégétique de la grande majorité des romans et romans courts (que Rivera qualifie de « nouvelles ») publiés pendant cette période renvoie à un passé non vécu par l'auteur. Les autres ouvrages qu'il publie pendant cette période sont des recueils de nouvelles (*Mitteleuropa, La lenta velocidad del coraje, Cuentos escogidos, Para ellos, el paraíso*), et deux romans à caractère autobiographique : *El verdugo en el umbral* (terminé en 1974 mais publié après réécriture en 1994) et *Tierra de exilio* (2000).

[2] PIGLIA Ricardo, *Respiración artificial*, Buenos Aires, Seix Barral, Biblioteca Breve, 1996, p. 18-19. Nous avons traduit : « La historia es el único lugar donde consigo aliviarme de esta pesadilla de la que trato de despertar. ». Piglia parodie Joyce qui fait dire à Stephen Dedalus dans le deuxième chapitre d'*Ulysse* : « l'histoire est un cauchemar dont j'essaie de me réveiller ».

Donghi, ce choix des écrivains d'aborder dans leur récit la période rosiste et la tyrannie à laquelle elle est associée s'explique ainsi :

> La force acquise à nouveau par cette image traditionnelle du rosisme [la tyrannie] provenait du fait qu'elle était la seule conservée dans la mémoire collective capable d'offrir une vision métaphorique mais immédiatement reconnaissable d'une expérience qui évoquait des sentiments trop intenses pour tolérer une présentation plus directe[1].

À l'instar de Rivera, d'autres écrivains argentins ont choisi d'ancrer dans un passé plus ou moins proche les romans qu'ils ont publiés dès le retour de la démocratie[2]. Mempo Giardinelli explique ce retour vers le passé ainsi :

> Il me semble évident que dans toute l'Amérique latine il y a un retour au roman historique, ou dont la toile de fond est historique. Qui obéit — je présume — au fait que toute introspection exige une nécessaire rétrospection : quelque chose comme regarder en arrière, dans une attitude de recueillement, pour mieux comprendre ce qui nous est arrivé[3].

Nous allons voir au cours de cette deuxième partie quelle(s) histoire(s) nous raconte Rivera et quels rapprochements nous pouvons faire entre les romans qui constituent notre corpus et le genre historique.

---

[1] HALPERIN DONGHI Tulio, « El presente transforma el pasado : el impacto del reciente terror en la imagen de la historia argentina », *in Ficción y política. La narrativa argentina durante el proceso militar*, Buenos Aires, Alianza Estudio, 1987, p. 76. Nous avons traduit : « La fuerza readquirida por esa imagen tradicional del rosisme [la tiranía] provenía de que era la única atesorada en la memoria colectiva capaz de ofrecer una visión metafórica pero inmediatament reconocible de una experiencia que evocaba sentimientos demasiado intensos para tolerar una presentación más directa ».

[2] Certains auteurs avaient commencé, pendant la dictature, à inscrire leurs romans dans le passé de leur pays ou de leur continent comme Pedro Orgambide avec *Aventuras de Edmund Ziller en tierras del Nuevo Mundo* (1977), Abel Posse avec *Daimón* (1978), Martha Mercader avec *Juanamanuela mucha mujer* (1980), Cesar Aira avec *Moreira* (1975) et *Ema la cautiva* (1981). Parmi les autres auteurs ayant choisi le passé comme toile de fond de leurs romans après la dictature, nous trouvons : Juan José Saer avec *El entenado* (1983) et *La ocasión* (1988), Martín Caparrós avec *Ansay o los infortunios de la gloria* (1983), Pedro Orgambide qui publie *El arrabal del mundo* (1983) puis *Hacer la América* (1984), Libertad Demitrópulos avec *Río de las congojas* (1981), Tomás Eloy Martínez avec *La novela de Perón* (1985) etc. La liste n'est évidemment pas exhaustive.

[3] GIARDINELLI Mempo, « Historia y novela en la Argentina de los 90 », *in Narrativa y poesía hispanoamericana* (1964-1994), Paco Tovar (Ed.), Lleida, Universitat de Lleida, Asociación española de Estudios Literarios Hispanoamericanos, 1996, p. 136. Nous avons traduit : « Me parece evidente que en toda América Latina hay un retorno a la novela histórica, o de base histórica. Que obedece —conjeturo— al hecho de que toda introspección exige una necesaria retrospección: algo así como mirar para atrás, en actitud de recogimiento, para entender mejor lo que nos pasó ».

2.1 Rivera et le roman historique

2.1.1 Le rejet du qualificatif « historique »

La plupart des romans d'Andrés Rivera ont un lien étroit avec l'histoire argentine, comme nous l'avons vu dans notre introduction. Si l'on se réfère aux définitions du roman historique dont nous avons parlé auparavant, plusieurs de ses romans peuvent être considérés comme appartenant à ce genre, surtout si l'on s'appuie sur la définition de Menton selon laquelle la « catégorie » roman historique est réservée aux romans dont l'action se situe totalement ou tout du moins en grande partie dans le passé, c'est-à-dire, un passé non vécu, non expérimenté par l'auteur. C'est le cas de *En esta dulce tierra* (1984) qui raconte comment Gregorio Cufré échappe à la persécution de *la Mazorca* de Rosas ; *La revolución es un sueño* (1987) qui fait référence à la Révolution de Mai ; *El Farmer* (1996) dont l'action se déroule la journée du 27 décembre 1871, pendant le long exil de Juan Manuel de Rosas en Angleterre ; *Hay que matar* (2001) qui commence dans les années 20 du XX^{e} siècle ; *Ese manco Paz* (2003), dans lequel le Général Paz, une nuit de 1854, évoque ses souvenirs et ses batailles contre Juan Manuel de Rosas ; *El amigo de Baudelaire* (1991) et *La Sierva* (1992), qui se situent à l'époque où l'Argentine se constitue comme nation, c'est-à-dire dans les dernières décennies du XIX^{e} siècle ; sans oublier *El profundo sur* qui se passe un jour de 1919, quand la Ligue Patriotique et l'Armée matent une grève pendant ce qu'on a appelé « la semaine tragique ».

Or, alors qu'il est très souvent interrogé sur les liens de certains de ses romans avec le roman historique, Andrés Rivera rejette la pertinence même de ce sous-genre[1] et refuse de se considérer écrivain de romans historiques :

> (…) je ne suis pas un romancier historique. Je suis à peine un apprenti romancier. Deuxièmement, ces mal-nommés romans historiques (*La revolución es un sueño eterno* et *El farmer*, qui ont, respectivement, pour protagonistes, Juan José Castelli et Juan Manuel de Rosas), sont des romans. Ils ont ces deux personnages de l'histoire argentine que j'ai essayé de faire évoluer dans un décor qui s'avère vraisemblable au lecteur actuel et futur. Je ne fais pas d'interprétation de l'histoire, j'écris de la fiction[2].

[1] « Je n'aime pas l'idée de *roman historique.* C'est de la littérature, simplement ». Voir : « Un estilo propio habla de la experiencia histórica », Entrevistas*, Razón y Revolución,* nro. 6, otoño de 2000, reedición electrónica por Marina Rabat. Nous avons traduit : « No me gusta la idea de *novela histórica.* Simplemente es literatura. »

[2] Revue *Sudestada*, n°10, Julio de 2002. Lien :
http://www.revistasudestada.com.ar/web06/article.php3?id_article=228
Nous avons traduit : « (…) yo no soy un novelista histórico. Soy apenas un aprendiz de novelista. En segundo lugar, aquellas que mal llaman novelas históricas (*La revolución es un sueño eterno* y *El farmer*, que tienen como protagonistas a Juan José Castelli y a Juan Manuel de Rosas, respectivamente), son novelas. Tienen a esos dos personajes de la historia argentina a los que yo intenté poner en un escenario que le resultara verosímil al lector de estos días y de los que vienen. Yo no hago interpretaciones de la historia, yo escribo ficción. »

Avec la parution de *Ese manco Paz* en 2003, il dit vouloir mettre « fin à ce que les mauvais critiques et les lecteurs occasionnels ont appelé roman historique[1] » et il réitère son idée selon laquelle le roman historique n'existe pas et qu'il se contente d'écrire des fictions :

> Je veux bien faire comprendre que la fiction n'admet pas le roman historique, elle peut accepter des personnages de l'histoire avec leurs nom et prénom, mais elle n'admet pas la transcription fidèle de l'histoire. (…) Non seulement je n'ai pas fait de reconstruction fidèle de l'histoire avec *Ese manco Paz* mais je peux, en plus, parier tout l'argent du monde que Paz n'a pas pensé ce qui apparaît dans "La República"[2].

Dans cette dernière citation, Rivera semble penser que seule l'histoire — ou plutôt l'historiographie — peut retranscrire fidèlement les faits qui se sont produits, tandis que la fiction permet l'imagination. On retrouve là l'opposition « classique » : histoire = vérité ; fiction = mensonge. Rivera semble distinguer la fiction du roman historique proprement dit, comme nous avons pu le vérifier en lui demandant ce qu'il entendait par « roman historique » : « Le roman historique est, à mon avis, celui qui respecte strictement des circonstances, dates, profils, déjà consacrés par des spécialistes de faits qui affectent des destins sociaux (nations, empires…)[3] ».

Cependant, Rivera ne semble pas toujours accorder beaucoup de crédit à l'historiographie. Dans une entrevue donnée le 20 décembre 1992, il déclara :

> Le roman dit la vérité (…). L'histoire, ce sont les vainqueurs qui l'écrivent et l'histoire des vainqueurs canonise. L'autre histoire est la tâche de la bonne littérature. J'insiste à nouveau, c'est là qu'on trouve Faulkner ou Shakespeare[4].

La littérature serait donc, d'après lui, plus proche de la vérité que l'histoire, écrite par les vainqueurs et donc partiale, subjective, orientée. Il rejoint là d'autres écrivains

---

[1] *In* « Andrés Rivera : "Yo no fui Paz" », entrevue avec Paulo Ricci, *El Paraninfo*, octubre de 2003. Nous avons traduit : « fin a eso que los malos críticos y los lectores ocasionales llamaron novela histórica. »
Lien (consulté le 05/09/14) :
http://bibliotecavirtual.unl.edu.ar:8180/publicaciones/bitstream/11185/4303/1/PARANINFO_5_1_pag_8.pdf

[2] In « La ficción no admite la novela histórica », entrevue avec Renata Rocco-Cuzzi, *Clarín*, 12/07/03.
Lien (consulté le 05/09/14) : http://www.clarin.com/suplementos/cultura/2003/07/12/u-00601.htm
Nous avons traduit : « Quiero poner en claro que la ficción no admite la novela histórica, ella puede aceptar personajes de la historia con nombre y apellido, pero no admite la transcripción fiel de la historia. (…) no sólo yo no hice una reconstrucción fiel de la historia con *Ese manco Paz* sino que puedo apostar todo el dinero que no tengo a que Paz no pensó eso que aparece en "La República" ».

[3] Échange par courrier électronique avec Andrés Rivera en date du 17/08/08. Nous avons traduit : « Novela histórica es, en mi opinión, aquella que respeta estrictamente circunstancias, fechas, perfiles, ya consagrados por estudiosos de hechos que afectan destinos sociales (naciones, imperios…). »

[4] SPERANZA Graciela, « Entrevista », *Página /12, Primer Plano*, 20 de diciembre de 1992. Nous avons traduit : « La literatura dice la verdad (…). La historia la escriben los vencedores y la historia de los vencedores canoniza. La otra historia es tarea de la buena literatura. Vuelvo a insistir, ahí están Faulkner o Shakespeare. »

latino-américains auteurs de nouveaux romans historiques dans lesquels ils manifestent leur méfiance à l'égard de l'historiographie[1].

Même si Rivera rejette la catégorisation « roman historique » pour qualifier ses fictions, il travaille avec l'histoire de l'Argentine et ses acteurs lors de l'élaboration de ses romans. Il choisit même certains de ces acteurs comme protagonistes. L'autre alternative à l'histoire des vainqueurs sera, chez Rivera, l'histoire des vaincus afin d'« exposer les dessous, les plis de la défaite[2] », selon Guillermo Saavedra.

Voyons, maintenant, comment Rivera travaille avec l'histoire et l'historiographie et comment il perçoit ses fictions historiques.

2.1.2 Les sources historiographiques

Rivera a consulté des ouvrages historiques avant de rédiger *La revolución es un sueño eterno*. Il affirme que c'est la seule fois où il a entrepris quelques recherches historiques préalables, car celles-ci ne lui apportaient rien :

> Ce ne furent pas des recherches ; j'ai voulu savoir, j'ai voulu trouver quelque chose, parce qu'un auteur de fiction vole. C'est très clair, et c'est absolument licite. Les vingt-deux livres que j'ai lus, les fragments de ces vingt-deux livres qui faisaient allusion à Castelli ne m'ont aidé en rien. À tel point que lorsque j'ai écrit *El farmer* je n'ai pas consulté de livre. Parce que vous et moi avons reçu beaucoup plus d'informations sur Rosas que sur Castelli. (…)[3].

La revolución es un sueño eterno étant parsemé de références historiques avérées, il est fort probable que les vingt-deux livres lus par Rivera concernant Castelli l'aient aidé en quelque chose ; nous y reviendrons.

D'autre part, Rivera affirme ne pas avoir consulté d'ouvrages historiques avant d'écrire *El farmer*, ce dont nous pouvons douter si l'on compare les premières lignes du roman avec une lettre de Rosas citée par Adolfo Saldías, compilateur des archives que

[1] Le narrateur de *Los perros del paraíso* d'Abel POSSE déclare, par exemple, qu'« (…) il reste très peu de traces écrites de ce qui est important, de là vient l'inauthenticité essentielle des historiens », *Los perros del paraíso*, Barcelona, Debolsillo, 2003, p. 129. Nous avons traduit : « (…) muy poco de lo importante queda por escrito, de aquí la falsedad esencial de los historiadores ».

[2] SAAVEDRA Guillermo, *La curiosidad impertinente*, Rosario, Beatriz Viterbo, 1993, p. 62. Nous avons traduit : « exponer los entresijos, los pliegues de la derrota ».

[3] RABAT Marina, « Una entrevista a Andrés Rivera », « Un estilo propio habla de la experiencia histórica », Entrevistas, en *Razón y Revolución,* nro. 6, otoño de 2000, reedición electrónica, *op. cit*. Nous avons traduit : « No fue investigación; quise saber, quise encontrar algo, porque un autor de ficción roba. Esto clarito, y es absolutamente lícito. Los veintidós libros que leí, los fragmentos de esos veintidós libros que leí que aludían a Castelli no me ayudaron en nada. De manera tal que cuando escribí *El farmer* no consulté libros. Porque usted, yo, hemos recibido mucha más información de Rosas que de Castelli (…) ».

Rosas avaient emmenées avec lui en exil.

Voici un extrait du brouillon de la lettre de Rosas, destinée à Madame Josefa Gómez et datée de septembre 1866 :

> Et à cause de la nécessité même d'économiser au possible, je ne fume pas, je ne bois pas de vin, ni aucune sorte de liqueur. Je ne prends pas de tabac à priser non plus, ni rien pour le plaisir. Ma nourriture est des plus pauvres. (…) Je ne porte jamais de chaussures. Ce que j'ai toujours porté et que je porte ce sont des bottes. (…) Il est vrai que j'ai dit que je ne recevais pas de visite ni n'en rendais, parce que je n'ai ni les moyens, ni le temps pour cela. Que Lord Palmerston me rendait visite et que je lui rendais visite aussi une fois par an[1].

Voici comment commence *El farmer* :

> Je ne fume pas. Je ne bois pas de vin ni aucune liqueur. Je ne prends pas de tabac à priser non plus. Je n'assiste pas à des repas. Je ne rends visite à personne. Je ne reçois pas de visite : Lord Palmerston m'a rendu visite sept fois en douze ans.
> Je ne vais pas au théâtre. Je ne me promène pas. Mes vêtements sont ceux d'un homme banal.
> On lit dans mes mains et sur mon visage, comme dans un livre ouvert, quel est mon travail toute la sainte journée des trente jours du mois.
> Je porte des bottes.
> Ma nourriture est un morceau de viande grillée. Et du maté[2].

Même s'il ne cite pas ses sources, Rivera reconnaît tout de même être amateur de textes historiques. Avant de commencer son « cycle historique », il expliquait à Carlos Altamirano et Beatriz Sarlo, que pendant qu'il écrivait il lisait des romans policiers et de l'histoire[3]. Il se montra plus précis en 2000 quand Marina Rabat lui demanda quels étaient les principaux livres d'histoire qu'il avait lus et nous observons dans sa réponse qu'il mentionne aussi bien des ouvrages historiographiques ou des historiens que des écrivains et des romans historiques :

> Je suis un lecteur assez avide d'histoire. J'ai lu de très mauvais écrivains soviétiques.

---

[1] SALDIAS Adolfo, *Historia de la Confederación Argentina*, « Rozas y su época », Tomo V, Buenos Aires, Felix Lajouane Editor, 1892, p. 352. Cet ouvrage semble être, d'ailleurs, l'hypotexte du roman (notamment l'épilogue). Nous avons traduit : « Y por la misma necesidad de economizar lo posible, no fumo, no tomo vino, ni licor de clase alguna. Ni tomo rapé, ni algo de entretenimiento. Mi comida es la más pobre en todo. (…) Nunca uso zapatos. Lo que siempre he usado y uso son botas. (…) Cierto es que dije que no recibía visitas ni las hacía, por no tener ni recursos, ni tiempo para ello. Que el Lord Palmerston, me visitaba y que yo lo visitaba también una vez por año ».

[2] RIVERA Andrés, *El farmer*, Buenos Aires, Alfaguara, Punto de lectura, 2002, p. 9. Nous avons traduit : « No fumo. No tomo vino ni licor alguno. Ni rapé. No asisto a comidas. No visito a nadie. No recibo visitas : Lord Palmerston me visitó siete veces en doce años. / No voy al teatro. No paseo. Mi ropa es la de un hombre común. / En mis manos y en mi cara se lee, como en un libro abierto, cuál es mi trabajo durante los treinta santos días del mes. / Uso botas. / Mi comida es un pedazo de carne asada. Y mate ». L'œuvre de Rivera n'étant pas publiée en français, nous traduirons toutes les citations qui en sont extraites.

[3] « Leo, mientras escribo, novelas policiales e historia », *in Encuesta a la literatura argentina contemporánea*, Dir. : Susana ZANETTI, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1982, p. 82.

> J'ai lu Hobsbawm qui me semble remarquable à différents points de vue. J'ai lu quelques manuels d'histoire argentine. Et en matière de fiction Marguerite Yourcenar, une grande écrivaine française qui a écrit *Les mémoires d'Hadrien*, qui raconte l'histoire d'un empereur romain, et un autre roman, qui se passe au Moyen-Âge, *L'œuvre au noir*. Maintenant, avec l'opportunité du prix *Clarín*, le premier prix a été attribué à un livre qui va s'intituler *Inglaterra (una fábula)*. En réalité, il est apparu dans le concours avec le titre *Niños salvajes,* mais une fois que l'auteur a reçu son prix, il a dit qu'il allait le changer pour celui-ci. Et il y a dedans comme 400 ans d'Angleterre, la Patagonie, etc. J'ai lu des choses sur l'assassinat des ouvriers agricoles en Patagonie, notamment le livre de mon épouse [Susana Fiorito: *Las huelgas de Santa Cruz*]. Et dans un reportage j'ai dit que j'avais sur ma table de nuit un livre sur la Semaine Tragique que j'ai lu après avoir écrit *El profundo Sur*. J'avais beaucoup d'informations, comme j'en avais pour Rosas. J'ai lu vingt-deux livres d'histoire, pas complètement, mais les fragments qui faisaient allusion à Castelli pour *La revolución es un sueño eterno*[1].

Et il explique que c'est la lecture d'un ouvrage historique qui est, en partie, à l'origine de son roman *Ese manco Paz* :

> De 1970 à 1974 j'ai vécu à Córdoba ; à cette époque-là j'avais lu les *Mémoires du Général Paz*. Une très belle édition de ses *Mémoires*, qui incluait des fragments du général Manuel Belgrano et d'autres notes des collaborateurs de Paz, venait de sortir un ou deux ans auparavant. Dans la ville de Córdoba, il y a trois pâtés de maisons qui s'appellent General Paz et une statue horrible, c'est tout. Paz vit un drame digne de Shakespeare : sa nièce, Margarita Weild, à 15 ans, entre volontairement dans son cachot, reste vivre avec lui et lui donne quantité d'enfants, pendant que Rosas écrit à Estanislao López pour l'inciter à le fusiller. Paz a livré vingt batailles et n'en a perdu aucune. Dans les années 90, nous sommes retournés avec mon épouse à Córdoba et elle a ouvert là-bas une bibliothèque, et la fréquentation des gens de la ville où est né Paz, la contemplation de cette horrible statue et la lecture m'ont conduit à écrire cette histoire[2].

Au gré des nombreuses entrevues qu'il a pu accorder, Rivera insiste sur le fait qu'il

---

[1] RABAT Marina, « Una entrevista a Andrés Rivera », *op. cit.*, Nous avons traduit : « Yo soy un lector bastante ávido de historia. He leído a muy malos escritores soviéticos. He leído a Hobsbawm que me parece notable en muchas cosas. He leído algunos manuales de historia argentina. Y en materia de ficción Margarite Yourcenar, una gran escritora francesa, que escribió *Memorias de Adriano* que es la historia de un emperador romano y otra novela, instalada en el medioevo *Opus Nigrum*. Ahora, con la oportunidad del premio Clarín el primer premio se le adjudicó a un libro que se va a titular *Inglaterra (una fábula)*. En verdad apareció en el concurso con el título *Niños salvajes*, pero una vez que se lo premió al autor dijo que iba a cambiarlo por ése. Y ahí hay como 400 años de Inglaterra, la Patagonia, etc. Tuve lecturas de la matanza de los peones en la Patagonia, entre ellas la de mi esposa [Susana Fiorito: *Las huelgas de Santa Cruz*]. Y en un reportaje dije que yo tenía sobre mi mesa de luz un libro sobre la semana trágica que leí después de escribir *El Profundo sur*. Yo tenía mucha información, como la tenía sobre Rosas. Leí veintidós libros de historia, pero no completos, sino los fragmentos que aludían a Castelli para *La revolución es un sueño eterno* ».

[2] ARANDA GAMBOA Horacio, « una risa silenciosa », *Cosas Nuestras, revista de Cardón, n°7*. Lien (consulté le 06/09/14) :
http://www.cardoncosasnuestras.com.ar/web724/invierno/cosasnuestras/a01/numero7/unarisa7.html
Nous avons traduit : Desde 1970 hasta 1974 viví en Córdoba; para ese momento había leído las *Memorias del general Paz*. Acababa de salir un año o dos antes una hermosísima edición de sus *Memorias*, que agregaba fragmentos del general Manuel Belgrano y algunas otras notas de colaboradores de Paz. En Córdoba, en la ciudad, hay tres cuadras que se llaman General Paz y una estatua horrible, eso es todo. Paz vive un drama digno de Shakespeare: su sobrina, Margarita Weild, a los 15 años entra voluntariamente al calabozo y se queda a vivir con él y le da cantidad de hijos, mientras Rosas escribe a Estanislao López incitándolo a que lo fusilara. Paz libró veinte batallas y no perdió ninguna. En los '90 volvimos con mi esposa a Córdoba y ella abrió ahí una biblioteca, y la frecuentación de la gente de la ciudad en que nació Paz, la contemplación de esa horrible estatua y la lectura me llevaron a escribir la historia.

est, avant tout, auteur de fiction, et qu'il imagine, invente, ne fait que de la littérature. On apprend en lisant ces entretiens que Rivera est aussi un grand lecteur de fiction, amateur de littérature nord-américaine (Chandler, Hammet, Hemingway, Faulkner, Roth, entre autres), anglo-saxonne (Woolf) ou irlandaise (Joyce), mais aussi de « classiques » comme Shakespeare ou d'auteurs argentins consacrés comme Borges ou Arlt. Dans ces entretiens, il fait très souvent référence à l'actualité mais aussi au passé national, à l'histoire, n'hésite pas à mêler histoire et littérature. Certains de ces propos peuvent sembler contradictoires, comme nous l'avons vu précédemment, et des journalistes ont signalé cette contradiction à Rivera :

> **— Vous avez dit, une fois, que pour connaître Juan José Castelli il faut lire *La revolución es un sueño eterno*. Mais vous affirmez, de plus, que ce roman découle de ce que vous avez lu sur le vrai Castelli. Il semble y avoir un affrontement entre les deux points de vue…**
> — Très bien (il pense). Que vont lire les lecteurs argentins ? L'histoire écrite par les révisionnistes — ou par les libéraux — ou *La revolución es un sueño eterno*, si elle tombe dans leurs mains ? Cette fiction apporte une vérité, la sienne, celle de la fiction. Et c'est ce Castelli qui vaut[1].

Rivera remet ici en question le schéma classique : histoire = vérité ≠ fiction = mensonge.

De par son enfance dans un milieu ouvrier politisé, son propre engagement au sein du P.C. argentin et son expérience de journaliste, Rivera montre un intérêt manifeste et permanent pour l'histoire de la nation argentine et il s'intéresse en particulier à certaines grandes figures historiques comme Rosas, Sarmiento, Castelli, Belgrano, Paz, etc. Mais Rivera laisse de côté les textes historiques après les avoir lus et, à partir d'un fait ou d'un personnage, il écrit une fiction historique qui a souvent peu d'éléments en commun avec l'histoire dite « officielle ». Selon José Pablo Feinmann :

> Rivera, par l'intermédiaire de Castelli, écrit : « Et si le souvenir se trahit lui-même, l'écriture trahit le souvenir ». Il y a une double trahison : il est impossible de se souvenir de tout, même la plus fidèle des chroniques est, simplement, une prétendue organisation de la vérité, et, en second lieu, la littérature s'érige comme une trahison délibérée des faits. On écrit pour trahir la facticité, pour lui donner un sens qu'elle n'a pas, pour la violenter, pour l'écrire depuis le cadre infini de la fiction. (…) Les romans de Rivera mentent. Ce ne sont pas des chroniques, ce ne sont pas des portraits, ce ne sont pas des reflets d'une vérité. C'est la création d'une vérité. « Castelli » n'est pas « Castelli », monsieur « Sarmiento » n'est pas « Sarmiento » (…), ils sont des pièces

[1] RUSSO Miguel, TIJMAN Grabriela, « ANDRÉS RIVERA », *La Maga,* 3 de abril de 1996. Lien (consulté le 06/09/14) : http://www.literatura.org/Rivera/arrepo.html
Nous avons traduit :
« **— Alguna vez usted dijo que para conocer a Juan José Castelli hay que leer *La revolución es un sueño eterno*. Pero afirma además que se desprende de lo que leyó sobre el Castelli real. Parece haber un enfrentamiento entre ambos puntos de vista…**
— Muy bien (piensa). ¿Qué van a leer los lectores argentinos? ¿La historia escrita por los revisionistas — o por los liberales — o *La revolución es un sueño eterno*, si cae en sus manos? Esa ficción trae una verdad, la suya, la de la ficción. Y ése es el Castelli que vale. »

avec lesquelles Rivera construit ses récits. Rivera n'écrit pas pour être vraisemblable, il écrit pour trouver une vérité. Une vérité qui n'exige pas de renvoyer aux faits pour être validée, mais qui se valide par son renvoi à elle-même, c'est-à-dire, au texte littéraire[1].

2.2 Le lecteur de Rivera et le roman historique

Rivera n'aime pas que l'on considère certains de ses ouvrages comme des romans historiques et nous constatons, à la lecture des différents articles universitaires qui lui sont consacrés, que les critiques, tout en soulignant bien souvent l'importance du rôle joué par l'histoire dans l'œuvre de l'écrivain, évitent la catégorisation « roman historique[2] ».

Nous allons maintenant nous arrêter sur différents éléments paratextuels (notamment le péritexte) des ouvrages qui constituent notre corpus car le paratexte est le lieu où se noue explicitement le contrat de lecture, et nous allons voir pourquoi il peut sembler logique que le lecteur s'attende à lire des romans historiques.

[1] FEINMANN José Pablo, «La literatura, ese noble oficio de traidor», *Clarín*, Suplemento de Cultura, Buenos Aires, domingo 16 de mayo de 1999, p. 7. Nous avons traduit : « Rivera, por medio de Castelli, escribe: «Y si el recuerdo se traiciona a sí mismo, la escritura traiciona al recuerdo». Hay una doble traición: no es posible recordar todo, aún la más fiel de las crónicas es, meramente, una pretendida organización de la verdad, y, en segundo término, la literatura se erige como una deliberada traición a los hechos. Se escribe para traicionar la facticidad, para entregarle un sentido que no tiene, para violentarla, para escribirla desde el ámbito infinito de la ficción. (...) La narrativa de Rivera miente. No es crónica, no es retrato, no es reflejo de una verdad. Es la creación de una verdad. «Castelli» no es «Castelli», el señor «Sarmiento» no es «Sarmiento » (...), son piezas con las que Rivera arma sus relatos. Rivera no escribe para ser verosímil, escribe para encontrar una verdad. Una verdad que no requiera remitirse a los hechos para validarse, sino que se valida por su remisión a sí misma, es decir, al texto literario ».

[2] Ainsi, Martín Kohan parle de « impregnación de literatura y de historia » (« Historia y literatura : la verdad de la narración, in *Historia crítica de la literatura argentina*, dirigida por Noé Jitrik, « La narración gana la partida », directora del volumen : Elsa DRUCAROFF, Buenos Aires, Emecé Editores, 2000, p. 248). Cecilia Pozzo parle de « fusión Literatura / Historia » (« *El amigo de Baudelaire* y *La sierva* : trabajar con la memoria », in *Andrés Rivera. Utopismo y revolución*, FRUGONI DE FRITZSCHE Teresita, CRUZ MARTINEZ Patricia, RODRIGUEZ Roxana, POZZO Cecilia, LOPEZ DE ESPINOSA Susana, Buenos Aires, UBA, 1996). Teresita Mauro Castellarín parle de « ficción histórica » (« La lenta velocidad de la mirada en la narrativa de Andrés Rivera », in *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 1999, p. 969). Claudia Gilman parle de « novelas de materia histórica pasada » (« Historia y poética del padecimiento en las novelas de Andrés Rivera », in *La novela argentina de los años '80*, Roland SPILLER (ed.), Vervuet Verlag, Frankfurt am Main, 1991, p. 58). Dans un article intitulé « Andrés Rivera o la excusa de la novela histórica », Diana GARCIA SIMON concentre son étude sur *En esta dulce tierra*, *La revolución es un sueño eterno* et *El amigo de Baudelaire* et, après avoir envisagé les trois œuvres comme des romans historiques, elle conclut en disant que « Rivera continue à écrire des romans historiques ou "juste des romans" [en reprenant les termes de Rivera], fidèle à son genre » (« Rivera continúa, escribiendo novelas históricas o escribiendo "sólo novelas" fiel a su género », in *Espéculo : revista de estudios literarios*, n°26, 2004). En revanche, Carmen Perilli affirme sans détour que *La revolución es un sueño eterno* et *En esta dulce tierra* sont des romans historiques (voir : PERILLI Carmen, *Las ratas en la torre de Babel*, Buenos Aires, ediciones Letra Buena, 1994, p. 113).

2.2.1 Le péritexte

a) Les titres

Nous choisissons d'aborder le sujet du choix des titres pour commencer parce que le lecteur, en général, aborde l'objet livre en regardant d'abord le nom de l'auteur puis le titre de l'ouvrage et ensuite l'illustration de sa couverture.

Contrairement à d'autres éléments paratextuels élaborés par les maisons d'édition (comme les couvertures), le titre définitif des ouvrages est celui proposé au départ par Rivera[1]. On remarque, pour commencer, que celui-ci choisit exclusivement des titres thématiques[2] (qui informent sur le thème de l'ouvrage) et écarte les titres rhématiques (qui renvoient à la forme générique ou paragénérique des ouvrages, comme c'est le cas, respectivement, de *La novela de Perón* de Tomás Eloy Martínez et *La gesta del marrano* de Marcos Aguinis, par exemple).

Un seul ouvrage du corpus a un titre thématique littéral : *Ese manco Paz*. On note au passage que Rivera a préféré désigner Paz par son sobriquet que par son rang militaire. Les autres titres restent assez énigmatiques et donnent des indices bien minces sur le thème traité dans l'ouvrage. Ainsi, *El amigo de Baudelaire* permet de déduire le contexte probable du récit (le XIX^{e} siècle) mais peut laisser penser que l'ami en question est français ou que l'histoire se passe en France.

Certains titres renvoient au statut social des protagonistes, c'est le cas de *El farmer* (ici l'association de l'article défini espagnol et du substantif anglais peut néanmoins déjà suggérer une idée d'expatriation) ou encore *La sierva* (là, le choix du terme « sierva » préféré à celui de « criada » laisse déjà supposer un rapport maître-valet plus proche de celui qui lie un maître et son esclave).

D'autres titres comme *Hay que matar* ou *El profundo Sur* insistent soit sur l'idée de violence, soit sur une zone géographique assez imprécise malgré tout (quel Sud ?), mais après avoir lu les deux ouvrages, on se rend compte que leurs titres peuvent

[1] Rivera dit avoir dû changer, une fois, le titre d'un de ses ouvrages (*Los vencedores no dudan*) à la demande de son éditeur et il juge « horrible » ce titre dont il n'est pas l'auteur. Voir : RABAT Marina, « Una entrevista a Andrés Rivera », « Un estilo propio habla de la experiencia histórica », Entrevistas, en *Razón y Revolución,* nro. 6, otoño de 2000. Lien (consulté le 05/08/14) :
http://www.elortiba.org/pdf/rabat_rivera.pdf
Cet ouvrage a été publié ensuite sous un autre titre : « Para ellos, el Paraíso » et intègre l'ouvrage éponyme dans lequel sont également re-publiés (après réécriture) « Cita » et « Apuestas ». Voir : RIVERA Andrés, *Para ellos, el Paraíso*, Buenos Aires, Alfaguara, 2002.

[2] Nous reprenons là la terminologie de Genette, qui reconnaît, quant à l'adjectif « thématique » que : « (…) cette terminologie n'est pas "irréprochable" puisqu'"un lieu (…), un objet (…), un leitmotiv, un personnage, même central, ne sont pas à proprement parler des thèmes, mais des éléments de l'univers diégétique des œuvres qu'ils servent à intituler", *Seuils*, *op. cit.*, p. 38.

finalement sembler interchangeables.

La revolución es un sueño eterno résume très explicitement le thème de l'ouvrage : la révolution comme utopie, mais le lien avec la Révolution de Mai (dont il est question) n'est pas du tout explicite. Rivera a parodié une phrase que Fouché avait fait inscrire à l'entrée des cimetières pendant la Révolution Française : « La mort est un sommeil éternel[1] », en jouant sur la polysémie du mot « sueño » ; ce qui pourrait permettre de faire le lien entre les penseurs de la Révolution Française et les créoles argentins influencés par leurs idées. Encore faut-il que le lecteur sache que la phrase d'origine vient de Fouché ou qu'elle a été reprise par Monteagudo… Mais le présent de vérité générale utilisé dans le titre ne permet pas de l'associer à un contexte précis.

À travers ces différents titres, le lien avec le passé ou l'histoire est très loin d'être évident pour la plupart des ouvrages de notre corpus. Ces titres assez énigmatiques suscitent une certaine curiosité chez le lecteur. Avec *En esta dulce tierra*, Rivera va encore plus loin, jusqu'à tromper le lecteur, en choisissant un titre antiphrastique.

À l'exception de *Ese manco Paz* et *El amigo de Baudelaire*, ce ne sont pas les titres des ouvrages de notre corpus qui vont amener le lecteur à les associer au passé et, par extension, au genre historique. D'autres éléments du péritexte dépendant davantage des choix éditoriaux vont s'en charger.

b) Les couvertures et quatrièmes de couverture[2]

Celles-ci font partie du péritexte éditorial. Selon le succès rencontré par les différents ouvrages de notre corpus, un nombre plus ou moins important de rééditions a pu avoir lieu et cela de la part de différentes maisons d'éditions. Ainsi, *La revolución es un sueño eterno*, Prix National de Littérature en 1992, est, logiquement, le roman qui a connu le plus d'éditions.

Commençons par *En esta dulce tierra*. Nous avons trouvé deux couvertures différentes pour ce roman publié en 1984. L'illustration de la couverture de la première édition (Folios Ediciones) est constituée d'une gravure encadrée en rouge vif, qui

[1] Notons que Rivera attribue cette phrase à Bernardo de Monteagudo : « Bernardo de Monteagudo a dit, en contredisant tous les dogmes catholiques, "la mort est un sommeil éternel" et moi j'ai considéré la mort comme la révolution. Cela veut dire que la révolution sera un rêve jusqu'à ce qu'elle se concrétise ». Nous avons traduit : « Bernardo de Monteagudo dijo, contradiciendo todos los dogmas católicos, "la muerte es un sueño eterno" y yo tomé la muerte como la revolución. Quiere decir que la revolución será un sueño hasta que se plasme. », *in* « No hay revolución sin revolucionarios », entrevue avec Eduardo Castilla, *La verdad obrera*, 08/05/2008. Lien (consulté le 20/08/14) : http://www.pts.org.ar/No-hay-revolucion-sin-revolucionarios

[2] Celles-ci sont reproduites dans l'Annexe 2 de la thèse.

représente trois hommes pendus à des potences. L'association entre l'illustration et le titre fait immédiatement ressortir l'ironie de ce dernier. Si le lecteur lit la quatrième de couverture avant les pages liminaires, il peut faire le lien entre la gravure et *la Mazorca* de Rosas. Néanmoins, cette illustration ne représente pas un assassinat commis par la police politique de Rosas mais l'exécution, devant le Cabildo de Buenos Aires, des assassins du *caudillo* Facundo Quiroga. Il s'agit, en effet, d'un fragment d'une lithographie dessinée par Andrea Bacle intitulé *Ajusticiamiento de los hermanos Reynafé*.

L'illustration de l'édition Alfaguara est beaucoup moins explicite puisqu'elle représente des femmes en porte-jarretelles, outrageusement maquillées, vraisemblablement en train de danser dans un cabaret. Le visage de l'une de ces femmes a un aspect cadavérique. Le lien avec le thème du roman est beaucoup moins évident. S'agit-il de sous-entendre l'association *eros-thanatos* et, par extension, le caractère de la relation entre Cufré et Isabel Starkey ? L'ironie du titre ne transparaît pas vraiment.

Celia Fernández Prieto rappelle que « dans les romans historiques, la quatrième de couverture résume l'essentiel du sujet (ou ce qu'il a de plus attrayant) et n'oublie jamais de mentionner l'époque ou les faits historiques romancés[1] ». La quatrième de couverture de *En esta dulce tierra* ne déroge pas à cette règle ; elle résume le roman et le contexte historique est clairement annoncé : « 1839 », « rosisme », « *Mazorca* », « Rosas », « l'histoire d'un pays où il est seulement possible de "se battre contre tout espoir"[2] ».

Nous avons trouvé dix éditions de *La revolución es un sueño eterno*. Le fragment d'un tableau de Carlos Gorriarena intitulé *Como un espejismo* choisi par les éditions Alfaguara et leur collection de poche Punto de lectura est l'illustration la moins explicite puisqu'elle représente des cavaliers, dont l'un d'eux (celui du premier plan) semble armé. Le lecteur peut néanmoins faire le lien avec la révolution mentionnée dans le titre. Mais de quelle révolution s'agit-il exactement ?

Grupo Editor Latinoamericano, la première maison d'édition a avoir publié l'ouvrage, a choisi une gravure représentant des hommes entassés et encerclés, privés de liberté. L'apparence ancienne de cette gravure et la mention de la collection (« colección escritura de hoy ») laissent à penser qu'il s'agit d'un roman historique, ou tout du moins

[1] FERNANDEZ PRIETO Celia, *Historia y novela : poética de la novela histórica, op. cit.*, p. 176. Nous avons traduit : « En las novelas históricas, la contracubierta resume lo más sustancial (o atrayente) del argumento y nunca deja de mencionar la época o los sucesos históricos novelados ».
[2] RIVERA Andrés, *En esta dulce tierra, op. cit.* Nous avons traduit : « rosismo », « la historia de un país donde sólo cabe "pelear contra toda esperanza" ».

que le thème abordé renvoie à un passé beaucoup plus ancien que l'écriture du récit. Il s'agit, en réalité, d'une reproduction d'une gravure de Käthe Kollwitz, *The Prisoners*, qui date de 1908 et que l'artiste allemande réalisa dans le cadre d'un cycle sur les révoltes paysannes qui eurent lieu dans le Saint-Empire romain germanique au XVI^{e} siècle. Le choix de cette illustration souligne l'universalité et l'éternité de l'idéal révolutionnaire.

Booket, Emecé et Seix Barral ont choisi le même fragment d'un tableau sur lequel on distingue des drapeaux argentins et l'ombre d'un ou plusieurs hommes (selon la taille du fragment). Le lecteur fait ainsi le lien entre la révolution et l'Argentine et peut penser à la Révolution de Mai, ce que lui confirme ensuite la quatrième de couverture pour les éditions Emecé et Seix Barral. Pour l'édition Booket, ce n'est pas nécessaire dans la mesure où un sceau situé en bas à gauche de la couverture précise : « La Argentina del Bicentenario ».

L'édition Alfaguara-Vintage español a choisi une illustration composée, de couleur sépia, qui représente une carte de l'Argentine sur laquelle sont superposés un canon ancien et la moitié du visage d'une personne, la bouche ouverte, figurée sous la forme d'une coupe anatomique. En haut, au-dessus du titre, on aperçoit une petite gravure représentant un homme avec des favoris. Là encore, la lecture de la quatrième de couverture permet au lecteur de lier toutes les informations contenues dans la couverture : Castelli, porte-parole de la Révolution de Mai 1810 en Argentine, malade d'un cancer de la langue, est celui pour qui « la révolution est un rêve éternel ».

Enfin, les éditions Octaedro et Planeta ont préféré illustrer leur couverture avec un portrait d'époque (sous forme de médaillon pour l'édition de Planeta). Le lecteur ne saura sans doute qu'après avoir lu la quatrième de couverture qu'il s'agit de Castelli. Planeta[1] indique dans un bandeau situé tout en haut de la couverture, la collection à laquelle a été rattaché le roman : « Grands succès du roman historique » (« Grandes éxitos de la novela histórica »). Notons que c'est la seule édition qui rattache le roman au genre historique sur sa couverture. Nous observons cependant que pour la plupart des éditions, le lien vers le passé, l'histoire, est explicite dès la couverture. La quatrième de couverture met fin au suspense en précisant très clairement le contexte : « Argentina 1810 », « Cabildo abierto del 22 de Mayo », et résume la situation de Juan José Castelli. Le contrat de lecture proposé est clair sur la quatrième de couverture de l'édition Punto de lectura :

[1] Notons que Planeta propose une autre édition du roman, illustrée par des pièces d'échiquier. Le lien avec le titre est plus éloigné. S'agit-il de connoter l'idée de stratégie, ou bien est-ce un clin d'œil au passe-temps favori de Castelli ?

> En imaginant des textes dépouillés et sceptiques que Castelli écrit sur des cahiers privés et en intercalant d'autres voix et une narration lucide et précise, Rivera reconstruit les traces historiques dans la direction multiple d'une fiction qui restitue ce que l'histoire officielle et tendancieuse avait occulté[1].

En ce qui concerne *El farmer*, Punto de lectura propose deux couvertures. L'une d'elles est illustrée par la photographie d'un homme, dont on ne voit que la tête, assis de dos dans un fauteuil imposant. La photographie est sombre, dans les tons bruns (ni noir et blanc, ni sépia). Un commentaire a été ajouté en bas de la couverture : « Un roman indispensable et éblouissant pour connaître le passé de l'Argentine[2] ». Le lecteur ne fait pas encore le lien entre le titre et la photographie, mais il peut déjà penser qu'il va lire un roman historique. L'autre couverture choisie par Punto de lectura est encore plus explicite puisqu'un portrait de Juan Manuel de Rosas figure en médaillon et qu'il est légendé par le commentaire suivant : « La fascinante histoire de Juan Manuel de Rosas, l'homme qui domina les destins publics de l'Argentine pendant plus de vingt ans[3] ». L'illustration de l'édition Alfaguara est la même, cependant, aucun commentaire n'a été ajouté.

La couverture de l'édition Octaedro représente en grand format un portrait de profil du jeune Rosas, qui contraste avec le titre du roman. En revanche, Seix Barral a fait le choix d'une illustration plus en accord avec le titre du roman puisqu'il s'agit d'un dessin (ou d'une gravure), dans des tons ocres-sépia qui suggèrent le passé, représentant une personne assise dehors en train de lire, tandis qu'à l'arrière-plan on distingue une maison de campagne, sans doute une ferme.

Les quatrièmes de couverture des différentes éditions donnent les indications suivantes qui vont permettre au lecteur de comprendre le titre et de déduire le contexte : « Exilé en Angleterre, Juan Manuel de Rosas, l'homme qui domina les destins publics et privés de l'Argentine pendant plus de vingt ans, est devenu un *farmer*, un modeste fermier dans les environs de Southampton[4] ». Le contexte peut être aussi très clairement annoncé, comme dans l'édition de Seix Barral : « C'est le 27 décembre 1871 et Juan

---

[1] RIVERA Andrés, *La revolución es un sueño eterno*, Buenos Aires, Punto de lectura, 2001. Nous avons traduit : « Imaginando unos textos desgarrados y escépticos que Castelli escribe en cuadernos privados, e intercalando otras voces y una narración lúcida y precisa, Rivera reconstruye las huellas históricas en la dirección múltiple de una ficción que restituye lo que la historia oficial y tendenciosa había ocultado ».

[2] IDEM, *El farmer*, Madrid, Punto de lectura, 2002. Nous avons traduit : « Una novela imprescindible y deslumbrante para conocer el pasado de Argentina ».

[3] Nous avons traduit : « La fascinante historia de Juan Manuel de Rosas, el hombre que dominó los destinos públicos de la Argentina por más de veinte años ».

[4] *Ibid.*, Nous avons traduit : « Exiliado en Inglaterra, Juan Manuel de Rosas, el hombre que dominó los destinos públicos y privados de Argentina durante más de veinte años, se ha convertido en un *farmer*, un modesto granjero a las afueras de Southampton ».

Manuel de Rosas est seul[1] ».

Les deux éditions de *Ese manco Paz* que nous avons trouvées sont illustrées, au premier plan, d'un daguerréotype représentant José María Paz[2] ; au second plan, au-dessus de la tête de Paz, deux épées se croisent et des taches de sang maculent l'arrière-plan. Le lecteur associe aussitôt le nom propre du titre à l'image. La quatrième de couverture présente Paz comme « le jeune soldat de Belgrano. Le vainqueur de La Tablada, Oncativo et Caaguazú. L'amoureux de Margarita Weild. Le prisonnier d'Estanislao López et Juan Manuel de Rosas[3] ». Le contexte historique est clairement indiqué : « une nuit de 1854 ».

El amigo de Baudelaire a d'abord été édité par Alfaguara qui a choisi, pour illustrer sa couverture, une reproduction de *El despertar de la criada*, célèbre tableau d'Eduardo Sívori, peintre réaliste argentin du XIX^e^ siècle. Le lien entre l'illustration et le titre est contextuel (le XIX^e^ siècle), mais il reste malgré tout implicite. Le rapport entre l'illustration et la quatrième de couverture est encore moins évident car Lucrecia, la servante de Saúl Bedoya (protagoniste du roman), n'est même pas mentionnée alors qu'elle joue un rôle important dans le roman. Seix Barral choisira d'ailleurs la même illustration pour la couverture de *La sierva*, suite de *El amigo de Baudelaire*, ce qui semble plus pertinent. Pour la couverture de *El amigo de Baudelaire*, Seix Barral a préféré illustrer le titre en choisissant un portrait sépia de Baudelaire dans un cadre brisé.

La maison d'édition Veintisiete Letras a choisi la photo en noir et blanc d'un poignard pour illustrer la moitié de la couverture de son édition ; un carré rouge s'y superpose. Un peu plus bas à droite apparaît le dessin de couleur rouge clair d'une femme nue, couchée, de dos. L'illustration ajoute du mystère au titre, mais la quatrième de couverture dissipe ces mystères en expliquant le lien entre Baudelaire et son ami Bedoya et en précisant que ce dernier « admet ses perversions sexuelles et affectives, ses lectures et plagiats, son propre crime et sa peur d'être assassiné[4] ». En outre, le contexte,

---

[1] RIVERA Andrés, *El farmer*, Buenos Aires, Seix Barral, 2009. Nous avons traduit : « Es el 27 de diciembre de 1871 y Juan Manuel de Rosas está solo ».
[2] Voir la quatrième page du livre :« José María Paz, daguerrotipo, 1853, Museo Histórico Nacional ».
[3] RIVERA Andrés, *Ese manco Paz*, Punto de lectura, Buenos Aires, 2004. Nous avons traduit : « Paz, el joven soldado de Belgrano. El vencedor de La Tablada, Oncativo y Caaguazú. El enamorado de Margarita Weild. El preso de Estanislao López y Juan Manuel de Rosas ».
[4] RIVERA Andrés, *El amigo de Baudelaire*, Madrid, Veintisieteletras, 2011. Nous avons traduit : « Admite sus perversiones sexuales y afectivas, sus lecturas y plagios, su propio crimen y su pavor a ser asesinado. » Dossier de presse disponible en ligne (lien consulté le 10/08/2014) :
http://www.veintisieteletras.com/fotos/titulo/51/Nota_Prensa_51.pdf

sans être daté, permet de situer la diégèse dans le temps : Bedoya apparaît comme un « enfant des guerres civiles qui ont aplani le triomphe du libéralisme en Argentine », et qui, devenu vieux, « traduit dans ses notes privées ce qui est en gestation dans un pays en formation : une nouvelle classe bourgeoise, cynique et vorace, qui utilisera des recours de toute sorte pour s'approprier le pouvoir[1] ». Il en est de même sur la quatrième de couverture de l'édition Alfaguara : « la douloureuse naissance de l'Argentine moderne ». La rencontre entre le narrateur et Baudelaire à Paris est également mentionnée. En outre, le contrat de lecture proposé est explicite :

> Roman historique et à la fois intime, écrit dans une prose sèche et implacable qui oblige à une lecture ininterrompue, *El amigo de Baudelaire* confirme qu'Andrés Rivera est un narrateur exceptionnel[2].

Nous n'avons trouvé que deux éditions de *La Sierva* : celle de Seix Barral dont nous avons parlé un peu plus haut et celle d'Alfaguara (la première maison d'édition à avoir publié le court roman). L'illustration choisie par Alfaguara est un détail d'un tableau d'Edgar Degas : *Le tub*, qui représente une femme nue faisant sa toilette. Le style du tableau permet de contextualiser l'histoire narrée. La quatrième de couverture s'étend surtout sur la personnalité de Lucrecia, cette servante criminelle qui veut devenir patronne. Le contexte est évoqué de manière très elliptique : « la bourgeoisie argentine naissante ». À aucun moment il n'est fait mention, sur les couvertures, du lien qui unit *La sierva* et *El amigo de Baudelaire*. Les noms des personnages suffiront au lecteur habituel de Rivera pour relier les deux courts romans. Il faut souligner toutefois que les couvertures et quatrièmes de couverture ne permettent pas d'associer aisément le roman au genre historique.

Le lien entre *El profundo Sur* et l'histoire argentine apparaît dès la couverture de deux éditions : celle de Seix Barral et celle de Veintisiete Letras. Seix Barral a choisi de reproduire *La manifestación*, tableau qu'Antonio Berni réalisa en 1934, pendant cette période de crise en Argentine qu'on a appelé « la décennie infame » (« la década infame »). Le lecteur peut alors penser, dans un premier temps, que l'histoire se déroule dans ce contexte. Mais la quatrième de couverture dissipe tout malentendu : « Au début de 1919, au milieu d'une Buenos Aires bouleversée par une irrépressible grève, la Ligue

[1] *Ibid.* Nous avons traduit : « hijo de las guerras civiles que allanaron el triunfo del liberalismo en Argentina », « traduce en sus notas privadas lo que se está gestando en un país en formación: una nueva clase burguesa, cínica y voraz, que utilizará recursos de cualquier índole para hacerse con el poder ».

[2] RIVERA Andrés, *El amigo de Baudelaire*, Buenos Aires, Alfaguara, 1991. Nous avons traduit : « Novela histórica y a la vez íntima, escrita con una prosa seca e implacable que obliga a una lectura ininterrumpida, *El amigo de Baudelaire* confirma a Andrés Rivera como un narrador excepcional ».

Patriotique et l'Armée essaient de mettre de l'ordre face à la rébellion de ceux qui n'ont pas peur[1] ».

Veintisiete Letras a opté pour une photo en noir et blanc qui représente une assemblée d'hommes assistant vraisemblablement à une réunion syndicale. Sous la photo, un pistolet a été ajouté. Le lien avec le titre n'est absolument pas évident mais là encore, la quatrième de couverture annonce le contexte : « 1919. Les révolutions mettent le monde en ébullition. Buenos Aires perd tout son sang lors de sa Semaine Tragique. La Ligue Patriotique et l'armée répriment indistinctement les grévistes. Bolchéviques, Juifs, ouvriers, anarchistes, étrangers... tous sont "ennemis de la Patrie"[2] ».

Alfaguara, premier éditeur de cet ouvrage, a choisi une illustration *a priori* sans grand rapport avec le titre et le sujet du roman puisqu'elle représente une femme (*Figura sentada*), alors que quatre hommes sont les protagonistes du roman et que les quelques femmes présentes ont un rôle secondaire. Sur la quatrième de couverture, en plus d'un extrait du roman, figure un court résumé suivi de commentaires. Ce n'est pas le contexte historique qui est mis en relief, mais des questions plus universelles que pose ce contexte :

> *El profundo Sur* met l'accent sur l'un des tabous les plus débattus autour de l'histoire et de l'éthique : qui peut décider de la vie et la mort des autres ? Le lecteur prend à sa charge la question et l'auteur insinue la réponse à travers des victimes et des bourreaux aux prises avec un destin aussi complexe et aussi vaste que les idéologies qu'ils défendent[3].

Alfaguara fera le choix d'une œuvre picturale abstraite pour illustrer *Hay que matar* lors de sa réédition en 2001[4]. La quatrième de couverture présente les différents personnages qui peuplent le roman, la Patagonie — où s'est déroulée l'histoire — est appelée « el Sur del Sur » et le contexte historique est assez vague. On peut penser que l'histoire s'est passée pendant la deuxième moitié du XIX^e^ siècle car l'un des personnages a fui la famine en Irlande. Il est également fait allusion à un empire qui régna dans le Sud

[1] RIVERA Andrés, *El profundo Sur*, Buenos Aires, Seix Barral, 2006. Nous avons traduit : « A principios de 1919, en medio de una Buenos Aires conmocionada por una irrefrenable huelga, la Liga Patriótica y el Ejército intentan poner orden frente a la rebeldía de los que no temen. »

[2] RIVERA Andrés, *El profundo Sur*, Madrid, Veintisieteletras, 2007. Nous avons traduit : « 1919. El mundo hierve en revoluciones. Buenos Aires se desangra en su Semana Trágica. La Liga Patriótica y el ejército reprimen indiscriminadamente a los huelguistas. Bolcheviques, judíos, obreros, anarquistas, extranjeros... todos son "enemigos de la Patria". »

[3] RIVERA Andrés, *El profundo Sur*, Buenos Aires, Alfaguara, 1999. Nous avons traduit : « *El profundo Sur* punza sobre uno de los tabúes más debatidos en torno de la historia y de la ética : ¿quién puede decidir sobre la vida y la muerte de los demás ? El lector se hace cargo de la pregunta y el autor insinúa la respuesta a través de víctimas y verdugos tutelados por un destino tan complejo y tan vasto como las ideologías que defienden. »

[4] Nous n'avons pas trouvé trace de sa première édition en 1982.

du Sud, un empire qui ne s'est pas dissout mais qui a d'autres noms, plus impersonnels, un empire qui dicte encore sa loi et qui tue encore… On remarque par conséquent que le contrat de lecture semble être davantage celui du genre policier que celui du genre historique.

L'illustration choisie par Seix Barral, quant à elle, fait écho au titre puisqu'elle représente au premier plan un panneau « STOP » (« PARE ») en couleur, criblé de balles, avec en arrière-plan la photographie en noir et blanc d'un paysage apparemment désertique, écrasé par un grand ciel. Le résumé du roman sur la quatrième de couverture donne très peu d'informations sur le contexte historique. On sait juste que le père du protagoniste était un «fermier des lointaines terres du Sud[1] » , et qu'il était gallois[2]. Or l'immigration massive de Gallois vers la Patagonie a eu lieu à partir de la deuxième moitié du XIX[e] siècle. Un commentaire additionnel sur l'œuvre de Rivera oriente néanmoins vers le contrat de lecture du roman historique :

> Prix National de Littérature en 1992, Andrés Rivera a composé une série de romans et récits dans lesquels l'histoire argentine, symbolisée dans des actes héroïques et lâches, des batailles et des silences, des crimes et des spoliations, acquiert un rôle principal elliptique, déplacé[3].

Bien que pour la grande majorité des romans de notre corpus, l'appartenance au genre historique soit rarement annoncée de manière explicite dans le péritexte éditorial, d'autres indices ou marques d'identification générique (comme les noms propres, dates ou événements historiques connus) orientent le lecteur vers ce genre. Ce n'est pas anodin de la part des maisons d'édition car le roman historique est un genre qui se vend très bien, et qui avait le vent en poupe en Amérique latine et en Argentine à l'époque où ont été publiés la plupart des ouvrages constituant notre corpus.

---

[1] RIVERA Andrés, *Hay que matar*, Buenos Aires, Seix Barral, 2012. Nous avons traduit : « poblador de unas remotas tierras sureñas. ». Nous serions tentés de traduire « poblador » par « pionnier » dans ce contexte, mais Rivera utilise ce terme comme un synonyme du terme « chacarero » en Patagonie : « las tierras de algún chacarero de esos que en el sur son llamados pobladores », in « Entrevista realizada por Maximiliano Crespi, Claudio Dobal y Emiliano Vuela », XII Congreso Nacional de Literatura argentina, Río Gallegos, noviembre de 2003. », lien (consulté le 02/08/2014) :
http://laposicion.blogspot.fr/2008/01/csar-aira-nombres-propios.html

[2] Ce qui est inexact ; on lit dans le roman que Milton Roberts, père de Byron Roberts, était irlandais : « Ce fut l'Irlande pour Milton Roberts. Et ce qui fut son passé, et qui fut l'Irlande, Milton Roberts le plongea dans l'oubli ». « Eso fue Irlanda para Milton Roberts. Y eso que fue su pasado, y que fue Irlanda, Milton Roberts lo hundió en el olvido. », *Hay que matar*, Buenos Aires, Alfaguara, 2001, p. 18.

[3] *Ibid.* Nous avons traduit : « Premio Nacional de Literatura en 1992, Andrés Rivera ha compuesto una serie de novelas y relatos en los que la historia argentina, simbolizada en actos heroicos y cobardes, batallas y silencios, crímenes y despojos, cobra un protagonismo elíptico, desplazado. »

c) Les épigraphes

Celia Fernández Prieto souligne qu'« il n'est pas rare de trouver, dans les romans historiques contemporains, des épigraphes qui annoncent des aspects thématiques ou signalent quelques clés de lectures[1] ». Rivera introduit souvent ses récits (romans, recueils de nouvelles), historiques ou non, par des épigraphes. Concernant notre corpus, trois ouvrages n'ont pas d'épigraphe : *La Sierva*, *Hay que matar, El profundo Sur*. Les autres sont introduits par une ou plusieurs épigraphes. Il s'agit de citations d'écrivains ou bien d'hommes politiques, cela n'a rien d'étonnant quand on connaît le goût de Rivera pour la littérature et la politique. Ce qui interpelle c'est l'association de citations de personnalités aussi opposées que Juan Domingo Perón et Lénine (*La revolución es un sueño eterno*), ou encore l'Amiral Jorge Isaac Anaya et Karl Marx (*En esta dulce tierra*).

Les deux citations qui introduisent *En esta dulce tierra* annoncent d'une certaine façon le thème du roman et donnent quelques clés de lecture. La citation de l'Amiral Jorge Isaac Anaya[2] est extraite de la conclusion de la commission Rattenbach, créée le 2 décembre 1982 suite à la défaite de l'Argentine lors de la guerre des Malouines. Elle fait le lien entre le contexte évoqué dans le roman (le rosisme) et la dernière dictature militaire qui a pris fin suite à la débâcle des Malouines. En outre, Rivera l'utilise de manière ironique dans la mesure où l'Amiral Anaya déplore la trop libre circulation de l'information dans son pays, alors qu'en transposant cette phrase au contexte du roman, cette transmission de l'information s'apparente plutôt à la délation dont sont victimes les opposants à Rosas, et par extension les victimes de la dernière dictature. Quant à la citation de Marx (« El misterio es perturbador »), sortie de tout contexte politique ou idéologique, elle renvoie sans doute à la fin du roman qui ne donne pas vraiment de réponse au lecteur sur la situation du personnage principal…

Dans *La revolución es un sueño eterno,* Lénine semble répondre, avec une certaine ironie encore, à Perón, mais un Perón dans une situation d'échec (situation qui n'est pas sans rappeler celle de Castelli dans le roman) et conduit à l'exil. Là encore, le thème du roman est annoncé :

> « Comme tous ceux qui, à un certain moment de leur vie, changent de cap, je me suis retourné pour voir ce que je laissais derrière moi. Dans cette atmosphère floue de pluie et de brouillard, tout semblait irréel. », J.D Perón, *Del poder al exilio*.
> « Tout est irréel, sauf la Révolution. », Lénine[3].

[1] FERNANDEZ PRIETO Celia, *op. cit.*, p. 175. Nous avons traduit : « No es infrecuente encontrar en novelas históricas contemporáneas epígrafes que anuncian aspectos temáticos o señalan algunas claves de lectura. »
[2] « No sé qué es lo que ocurre en este país, pero todo el mundo transmite todo. », Almirante Jorge Isaac Anaya, in RIVERA Andrés, *En esta dulce tierra*, *op. cit.*, p. 9.
[3] RIVERA Andrés, *La revolución es un sueño eterno*, Buenos Aires, Punto de Lectura, 2001, p. 11. « Como

Pour *El Farmer,* Rivera fait le choix d'une épigraphe apocryphe (car aucune source n'est citée, contrairement à la citation de Perón), dont Rosas serait l'auteur : « Qu'on lise sur mon épitaphe : *Ci-gît Juan Manuel de Rosas, un Argentin qui n'a jamais douté* [1] ». D'autres épigraphes émailleront le récit avant chaque nouveau chapitre. Aucun auteur n'est mentionné, mais la narration autodiégétique du personnage Rosas laisse à penser qu'il en est l'auteur exclusif. Cette épigraphe donne aussi le ton du roman, ou plutôt du récit du narrateur, indissociable de sa personnalité.

Trois citations[2], exclusivement littéraires, introduisent *El amigo de Baudelaire*. Toutes sont liées au thème du roman puisqu'il est question de « ceux qui sont riches, très riches » ou encore de l'importance des exportations de viande argentine en Europe. La dernière, extraite d'un roman de Paul Nizan, suggère en plus un contrat de lecture qui n'est pas celui du roman historique : « A peine si c'est un drame bourgeois… ». Il s'agit là d'une fausse-piste pour le lecteur car même s'il est question de l'essor de la bourgeoisie argentine, nous n'avons pas affaire à une pièce de théâtre ni à un drame bourgeois mais à un récit qui s'apparente — nous y reviendrons — à un journal intime.

L'épigraphe de *Ese manco Paz,* roman le plus récent de notre corpus, est la seule où Rivera fait allusion au roman historique, mais sans le nommer pour autant puisqu'il cite Italo Calvino, lequel affirme d'abord qu'« évidemment, il n'y a rien de plus amusant que d'écrire des choses historiques…». Mais il semble remettre en question cette affirmation immédiatement après, en la rendant inintelligible : « … mais de nouveau, pour de vrai, de résigné, de courageux, de pas-tout-à-fait-clair-même-pour-toi, qu'est-ce que tu dis[3] ? ». Le lecteur, orienté vers le genre historique par les couvertures du roman, peut alors déjà se poser des questions sur la nature de la « chose historique » qu'il va lire.

---

todos aquellos que en cierto momento de su vida cambian de camino, me di vuelta a mirar lo que dejaba a mis espaldas. En aquella atmósfera borrosa de lluvia y niebla todo parecía irreal. », « Todo es irreal, menos la Revolución ».

[1] RIVERA Andrés, *El farmer*, Madrid, Punto de lectura, 2002, p. 7. « Que en mi epitafio se lea : Aquí yace Juan Manuel de Rosas, un argentino que nunca dudó ».

[2] « (…) mais le pompon séducteur revenait sans conteste aux Argentins. Leur commerce de viandes froides à ceux-là, prenait grâce à la pullulation des contingents nouveaux, les proportions d'une force de la nature. La petite Musyne en a bien profité de ces jours mercantiles. Elle a bien fait, les Argentins n'existent plus. », CELINE Louis-Ferdinand, *Voyage au bout de la nuit*, Paris, Gallimard, collection Folio, 2011, p. 77. « C'est de gens très riches que je vais vous entretenir », FITZGERALD Francis Scott, *Un diamant gros comme le Ritz*, « Le garçon riche », traduction de Marie-Pierre Castelnau et Bernard Willerval, Paris, Robert Laffont, Bibliothèque Pavillon, 2005, p. 332. Épigraphes du roman : « … pero el premio se lo llevaban los argentinos. Su industria de la carne congelada tomaba, gracias a la proliferación de los nuevos contingentes movilizados, las proporciones de una fuerza de la naturaleza. ¡Bien que se aprovechó la pequeña Musyne de esos días mercantiles ! E hizo bien, los argentinos ya no existen. » L.F Céline (*Voyage au bout de la nuit*). « Permítame que le cuente sobre los que son ricos, muy ricos. » (F. Scott Fitzgerald, *Niño bien*). « Apenas si es un drama burgués… » P. Nizan, *La conspiración*. In RIVERA Andrés, *El amigo de Baudelaire*, *op. cit.,* p. 7.

[3] RIVERA Andrés, *Ese manco Paz*, *op. cit.,* p. 9. Nous avons traduit : « …Porque, desde luego, no hay nada más divertido que escribir cosas históricas… / … pero de nuevo, de verdadero, de sufrido, de esforzado, de no-del-todo-claro-ni-siquiera-para-ti, ¿qué dices? » (Italo Calvino, *Los libros de los otros*).

Nous remarquons qu'à travers ses différentes épigraphes, Rivera prend clairement ses distances avec le roman historique. Examinons maintenant l'*incipit* des différents ouvrages et voyons s'il remet en question le contrat de lecture qu'aura pu établir le lecteur avec le roman jusque-là.

2.2.2 L'*incipit*

Si, par définition, l'*incipit* ne désigne que la première phrase d'un roman ou « phrase seuil », dans les faits sa longueur peut varier et s'étendre jusqu'à plusieurs pages. Andrea Del Lungo a essayé de délimiter l'*incipit* en se basant sur « la recherche d'un effet de clôture ou d'une fracture dans le texte, soit formelle, soit thématique, isolant la première unité[1] ». L'*incipit* est donc, selon lui :

> un fragment textuel qui commence au seuil d'entrée dans la fiction (…) et qui se termine à la première fracture importante du texte ; un fragment textuel qui, de par sa position de passage, peut entretenir des rapports étroits, en général de type métonymique, avec les textes qui le précèdent et le texte qui le suit, l'incipit étant non seulement un lieu d'orientation, mais aussi une référence constante pour le texte suivant[2].

L'*incipit* remplit diverses fonctions, constantes ou variables, qui ne sont ni hiérarchiques, ni exclusives. Parmi les fonctions constantes (car toujours présentes, même implicitement, dans tout *incipit*), nous trouvons la fonction codifiante et la fonction séductive. La fonction informative et la fonction dramatique sont, quant à elles, dites variables « étant donné qu'elles doivent répondre à la double exigence de l'*incipit* d'informer le lecteur et de le faire entrer dans l'histoire[3] ».

La fonction codifiante de l'*incipit* permet d'élaborer le code du texte et d'orienter sa réception. La codification est directe dans deux cas de figure parmi les ouvrages de notre corpus : *La revolución es un sueño eterno* et *El amigo de Baudelaire*. Dans le premier cas, l'*incipit* est précédé d'une page intitulée « Cahier 1 » et constitue un court chapitre. Le pacte de lecture établi entre Rivera et son lecteur est celui du journal intime ou du récit des mémoires d'un illustre personnage au soir de sa vie, dans le même style que *Les Mémoires d'Hadrien* de Marguerite Yourcenar :

> J'écris : une tumeur me pourrit la langue. Et la tumeur qui la pourrit m'assassine avec la lenteur perverse d'un bourreau cauchemardesque.

[1] DEL LUNGO Andrea, « Pour une poétique de l'incipit », *Poétique*, n°94, 1993, p. 131-151.
[2] *Ibid.*, p. 137.
[3] *Ibid.*, p. 145.

> Moi j'ai écrit cela, ici, à Buenos Aires pendant que j'entendais arriver la pluie, l'hiver, la nuit ?
>
> J'ai écrit : ma langue pourrit. Moi j'ai écrit cela, aujourd'hui, un jour de juin, pendant que j'entendais arriver la pluie, l'hiver, la nuit ?
>
> Et maintenant j'écris : on m'a appelé — quand, est-ce important ? — l'orateur de la Révolution.
>
> J'écris : un rire long et révulsé se recroqueville dans le ventre de celui qui fut appelé l'orateur de la Révolution. J'écris : ma bouche ne rit pas. La pourriture empêche ma bouche de rire.
>
> Moi, Juan José Castelli, qui a écrit qu'une tumeur me pourrit la langue, est-ce que je sais encore qu'un rire long et révulsé grince dans mon ventre, qu'aujourd'hui c'est la nuit d'un jour de juin, et qu'il pleut, et que l'hiver arrive aux portes d'une ville qui a exterminé l'utopie mais pas son souvenir[1] ?

En outre, l'acte d'écrire est mis en scène, et l'autoréférentialité qui marquera l'ensemble du récit est déjà présente.

Le deuxième cas est assez similaire, sauf que celui qui rédige ce qui s'apparente à un journal intime n'est pas un personnage référentiel mais un personnage totalement fictif et que son nom n'apparaît que quelques pages plus loin. Si nous ne découvrons qu'à la fin de *La revolución es un sueño eterno* que les cahiers de Castelli ont un destinataire (son fils à qui il les lègue), nous savons, en revanche, dès le début, que Saúl Bedoya n'écrit que pour lui-même :

> Un homme, quand il écrit pour que d'autres hommes le lisent, ment. Moi, qui écris pour moi, je ne me cache pas la vérité. Je dis : je ne crains pas de découvrir, devant moi, ce que je cache aux autres[2].

La codification est implicite pour les autres ouvrages du corpus, le code du texte étant exposé d'une manière latente.

Parmi les *incipit* qui nous concernent, la fonction séductive joue un rôle important et se manifeste de différentes façons. Dans le cas de *La revolución es un sueño eterno*, par exemple, malgré les informations fournies dans l'*incipit,* une certaine imprévisibilité liée aux répétitions et à la remise en question de ce qui vient d'être écrit engendre un sentiment d'attente, d'incertitude sur ce qui va se passer. Le lecteur peut déjà douter de la

[1] *Ibid.*, p. 15. « Escribo: un tumor me pudre la lengua. Y el tumor que la pudre me asesina con la perversa lentitud de un verdugo de pesadilla. / ¿Yo escribí eso, aquí, en Buenos Aires mientras oía llegar la lluvia, el invierno, la noche? Escribí: mi lengua se pudre. ¿Yo escribí eso, hoy, un día de junio, mientras oía llegar la lluvia, el invierno, la noche? / Y ahora escribo: me llamaron — ¿importa cuándo? — el orador de la Revolución. Escribo: una risa larga y trastornada se enrosca en el vientre de quien fue llamado el orador de la Revolución. Escribo: mi boca no ríe. La podredumbre prohíbe, a mi boca, la risa. / Yo, Juan José Castelli, que escribí que un tumor me pudre la lengua, ¿sé, todavía, que una risa larga y trastornada cruje en mi vientre, que hoy es la noche de un día de junio, y que llueve, y que el invierno llega a las puertas de una ciudad que exterminó la utopía pero no su memoria ».

[2] *Ibid.*, p. 9. « Un hombre, cuando escribe para que lo lean otros hombres, miente. Yo, que escribo para mí, no me oculto la verdad. Digo: no temo descubrir, ante mí, lo que oculto a los demás ».

fiabilité des supposées mémoires de Castelli.

La dramatisation immédiate qui se dégage de l'*incipit* de *En esta dulce tierra* entraîne, elle, directement le lecteur dans l'action : « Ils ont tué Maza, haleta l'homme petit et mince[1] ».

Pour les autres romans, ce sont les blancs sémantiques qui vont les rendre d'autant plus énigmatiques et donner l'envie au lecteur d'aller plus loin dans sa lecture, l'obliger à avoir un rôle actif afin d'essayer de combler le manque d'information. Les narrateurs de *El farmer*, *Ese manco Paz*, *El amigo de Baudelaire*, *La sierva* sont autodiégétiques, mais leur nom n'apparaît pas dès la première page comme dans le cas de Castelli. Or, dès l'*incipit,* le lecteur cherche à savoir : qui raconte l'histoire ? où se passe-t-elle ? à quelle époque ? qui sont les personnages ? Et force est de constater qu'il obtient peu de réponses dès les premières lignes de ces romans. Cela est flagrant dans *El farmer* où ce n'est qu'à la fin d'un long paragraphe, au bout de deux pages, que le lecteur apprend que le narrateur se trouve en Grande-Bretagne, à quelques lieues de Southampton, dans le comté de Swanthling (*sic*), et qu'il s'appelle Juan Manuel de Rosas. Il lui faudra lire quelques pages encore pour savoir que l'histoire se passe le 27 décembre 1871 et que le narrateur a soixante-dix-huit ans.

Dans *El amigo de Baudelaire*, *La sierva* et *Ese manco Paz*, le nom du narrateur apparaît seulement au bout de plusieurs pages. Dans le cas de *Ese manco Paz*, le titre du roman et les noms d'autres personnages historiques (Rosas, Estanislao López, Salvador María del Carril) permettent de savoir très vite que Paz est le narrateur. Mais le lecteur est loin de se douter que Rosas est le deuxième narrateur dans ce roman, et le début du deuxième chapitre est comme un deuxième *incipit*.

Si le lecteur finit par connaître le nom du narrateur, il lui est plus difficile en revanche de situer l'histoire dans l'espace et dans le temps. Ainsi, dans *El profundo Sur*, alors que l'on sait dès la première page que l'histoire se passe à Buenos Aires, il faut attendre la deuxième partie intitulée « Eduardo Pizarro » pour situer l'histoire dans le temps ou plus exactement dans un certain contexte historique puisqu'il est fait mention de l'Armée et de la Ligue Patriotique Argentine.

Dans *Hay que matar*, l'identité du personnage principal est annoncée avant l'*incipit* puisque le roman commence par cette précision : « Byron Roberts raconta cette histoire[2] », puis vient le premier chapitre intitulé « Byron Roberts » et l'*incipit* présente à nouveau le personnage. Néanmoins, ce sont les repères spatio-temporels pourtant

[1] *En esta dulce tierra, op. cit.*, p. 13. « Mataron a Maza, jadeó el hombre pequeño y delgado ».
[2] RIVERA Andrés, *Hay que matar*, Buenos Aires, Alfaguara, 2001, p. 9. Nous avons traduit : « Byron Roberts contó esta historia ».

présents, qui vont s'avérer énigmatiques car finalement imprécis :

> Byron Roberts c'était son nom.
> Commissaire, Byron Roberts. Commissaire de police dans Le Sud. Dans Le Sud du Sud. Vingt ans commissaire. Vingt ans ? Peut-être plus de vingt ans. Peut-être vingt-cinq. Vingt, vingt-cinq : les comptes ne sont jamais justes.
> Byron Roberts ne se rappelait pas quand ce fut la dernière fois que quelqu'un passa par Le Sud du Sud, et lui montra des papiers qui, si Byron Roberts les avait lus, diraient, allons savoir quoi de ses états de service, de ses avancements, de l'indigence du commissariat à sa charge, de la lassitude voilée qui parcourait l'écriture des rapports opaques qu'il adressait là-bas, au-dessus du Sud du Sud, à un groupe de bureaucrates indolents[1].

Si l'histoire est un référent de choix dans la plupart des ouvrages qui constituent notre corpus, nous observons néanmoins une tension entre ce qui est mis en avant dans le péritexte éditorial, et la volonté de Rivera dans le choix de ses titres et le début de ses romans de brouiller les pistes et de s'éloigner de l'histoire et du roman historique le plus traditionnel.

Voyons maintenant de quelles manières sont traitées ce que Fernández Prieto appelle les « entités historiques », à savoir les personnages et les événements historiques, dans les ouvrages de notre corpus.

2.3 Les entités historiques

2.3.1 Les personnages référentiels protagonistes[2]

On peut les rapprocher des personnages du nouveau roman historique dans la mesure où deux d'entre eux ont longtemps été assez peu traités par l'historiographie (Castelli et Paz), et où Rivera les met au premier plan, tout en éliminant toute distance épique en ayant recours à la première personne et au monologue intérieur. En outre, l'écrivain les met en scène dans un moment critique de leur vie, alors qu'ils sont en disgrâce ou en situation d'échec, mourants ou très âgés, et ne manque pas de parler de leur intimité (mal-être physiologique, vie sexuelle).

---

[1] *Ibid.*, p. 13. « Byron Roberts era su nombre. / Comisario, Byron Roberts. / Comisario de policía en El Sur. En El Sur del Sur. / Veinte años comisario. ¿Veinte años? Tal vez más de veinte años. Tal vez veinticinco. Veinte, veinticinco: las cuentas siempre dan mal. / Byron Roberts no recordaba cuándo fue la última vez que alguién pasó por El Sur del Sur, y le mostró papeles que, si Byron Roberts hubiese leído, dirían vaya a saber qué de su foja de servicios, de sus ascensos, de las carencias de la comisaría a su cargo, del velado hastío que recorría la letra de los opacos informes que dirigía allá, arriba de El Sur del Sur, a un indolente grupo de burócratas ».

[2] Des biographies chronologiques de Juan José Castelli, Juan Manuel de Rosas et José María Paz figurent en annexe de la thèse (Annexe 3).

a) Juan José Castelli

Nous commençons par Juan José Castelli, premier protagoniste historique recréé par Rivera. *La revolución es un sueño eterno* se présente sous la forme de deux cahiers, le premier étant plus étendu que le deuxième (25 chapitres pour le premier, 12 pour le second). Castelli est malade et vit isolé dans une chambre qui ressemble à s'y méprendre à une cellule ; sa solitude est renforcée par le climat ambiant : une nuit d'hiver pluvieuse. Il décide de coucher sur le papier ses souvenirs et aussi sa souffrance qu'il ne peut plus exprimer à haute voix. Il semble rédiger un journal intime ou ses mémoires :

> Moi, qui me demande qui je suis, je regarde ma main, cette main, et la plume que soutient cette main, et l'écriture serrée et encore ferme que trace, avec la plume, cette main, sur les feuilles d'un cahier à couverture rouge[1].
>
> Parle-moi, écrit Castelli, l'écriture anguleuse, fragile, de vieux, sur la deuxième feuille d'un cahier à couverture rigide[2].

L'effet de réel est amplifié par la présence de plusieurs notes de la maison d'édition (« N. de la E. ») ; cet effet très borgésien contribue à rendre plus vraisemblable la fiction. L'une de ces notes apparaît peu avant la fin du deuxième cahier, lorsque Castelli établit la liste de ses biens, son testament, et où il spécifie qu'il lègue ses cahiers à son fils Pedro. D'après la maison d'édition, Pedro Castelli, persécuté, a transmis ces cahiers à Belén, une connaissance commune à lui et à son père. On peut imaginer que l'effet souhaité est d'expliquer ainsi comment la supposée maison d'édition a eu accès aux cahiers de Castelli. La deuxième note de la maison d'édition se trouve dans l'appendice, où sont ajoutées quelques biographies de personnages historiques ayant participé avec Juan José Castelli à la Révolution de Mai 1810. Dans une de ces biographies est incluse une lettre qu'aurait écrite Castelli, encore une fois pour accentuer l'effet de réel. *La revolución es un sueño eterno* a ainsi l'apparence d'un témoignage historique puisque le narrateur principal est Juan José Castelli, personnage historique puisqu'il a pris part activement à la Révolution de Mai 1810, mais qui n'a pas toujours eu sa place dans l'historiographie argentine :

> (…) en plus de revaloriser depuis la fiction l'énorme figure de Castelli, si soigneusement ignorée par la bibliographie libérale, *La revolución es un sueño eterno* touche la sensibilité du lecteur par l'atmosphère de profonde solitude qu'elle transmet sur les

[1] *La revolución es un sueño eterno*, *op. cit.*, chap. III, cahier 1 (c. 1), p. 25. « Yo, que me pregunto quién soy, miro mi mano, esta mano, y la pluma que sostiene esta mano, y la letra apretada y aún firme que traza, con la pluma, esta mano, en las hojas de un cuaderno de tapas rojas ».
[2] *Ibid.*, chap. II, cahier 2 (c. 2), p. 133. « Háblame, escribe Castelli, la letra angulosa, frágil, de viejo, en la secunda hoja de un cuaderno de tapas duras ».

> derniers jours du personnage illustre, à peine accompagné par quelques amis et êtres chers, comme cela se passa en réalité car il mourut totalement oublié par la société officielle[1].

Dans ces cahiers, le narrateur est le plus souvent autodiégétique. Mais il y a aussi un narrateur hétérodiégétique qui semble être un dédoublement de Castelli. Le premier chapitre du premier cahier — que nous avons cité précédemment — est très court et plante le décor : le début, *in medias res*, nous apprend que le narrateur souffre d'une tumeur mortelle à la langue et qu'il se trouve à Buenos Aires. On aborde le narrateur par sa fonction passée et historique : « On m'appela — quand, est-ce important ? — l'orateur de la Révolution[2] ». À la fin du chapitre, il apparaît nominativement : « Moi, Juan José Castelli[3] ».

Dès le chapitre suivant, on comprend que Castelli est en train d'être jugé. La Révolution a échoué et le Triumvirat formé par ses ennemis le fait comparaître car on lui reproche des mœurs douteuses pendant sa campagne militaire dans le Haut-Pérou. En outre, on l'accuse d'avoir permis à ses soldats d'uriner sur les portes des églises[4] et de s'être enrichi illégalement pendant la Révolution. Castelli est jugé en tant qu'« orateur de la Révolution », « représentant de la Première Junte dans l'armée qui partit dans le Haut-Pérou[5] ». C'est l'homme politique qui est jugé par le gouvernement suivant, pour

---

[1] CATENA Alberto, *Andrés Rivera. Travesías por su vida, obra y pensamiento*, Buenos Aires, Ediciones del Instituto Movilizador de Fondos Cooperativos, 2005, p. 61. Nous avons traduit : « (…) además de revalorizar desde la ficción la enorme figura de Castelli, tan prolijamente ignorada por la bibliografía liberal, *La revolución es un sueño eterno* conmueve la sensibilidad del lector por la atmósfera de profunda soledad que transmite sobre los últimos días del prócer, apenas acompañado por algunos amigos y seres queridos, como en realidad ocurrió pues murió totalmente olvidado por la sociedad oficial ». Rivera constate, de son côté, que : « Nous, les Argentins, savons de Castelli ce que nous en disent les manuels d'histoire : porte-parole de la Première Junte, envoyé dans l'armée qui partit pour le Haut-Pérou, point »., in LANESE D., MONTERO H., PORTELA I., « Andrés Rivera: "No puedo hacer otra cosa que escribir libros" », *Revista Sudestada*, *op. cit.* Nous avons traduit : « De Castelli los argentinos sabemos lo que dicen los manuales de historia: vocal de la Primera Junta, enviado en el ejército que marchó al Alto Perú, punto ».

[2] *La revolución es un sueño eterno*, *op. cit.*, chap I, c. 1, p. 15. « me llamaron —¿importa cuándo?— el orador de la Revolución »

[3] *Ibid.* « Yo, Juan José Castelli (…) ».

[4] Il est déjà fait allusion à ces griefs contre Castelli dans *En esta dulce tierra* : « Mais les iniquités de Rondeau, qui se déplaçait dans une galère avec des coussins en plume, persuadé que la guerre consistait en un brusque exercice de quartier, en une provision adéquate de chemises et de caleçons en laine, et une évidente aphonie, contractée en ordonnant des bifurcations et des contremarches, étaient les amusements d'une âme innocente si on les compare avec les excès de Castelli. Toledo, un géant à l'esprit pieux, rougissait de rage en se rappelant les insolences iconoclastes du délégué de la Révolution dans le Haut-Pérou. Et Cufré craignit, une certaine après-midi d'été, qu'il en viendrait aux mains avec son père, quand celui-ci lui dit, comme si de rien n'était, racontez, racontez Toledo comment Castelli pissait sur les portiques des églises ». « Pero las iniquidades de Rondeau, que se desplazaba en una galera con cojines de pluma, persuadido de que la guerra consistía en un brusco ejercicio de cuartel, en una adecuada provisión de camisetas y calzoncillos de lana, y una obvia afonía, contraída al ordenar giros y contramarchas, eran los entretenimientos de un alma inocente si se los comparaba con los desafueros de Castelli. Toledo, un gigante de espíritu piadoso, enrojecía de rabia al recordar los desplantes iconoclastas del delegado de la Revolución en el Alto Perú. Y Cufré temió, cierta tarde de verano, que la emprendiera a golpes con su padre, cuando éste le dijo, como al pasar, cuente, cuente Toledo cómo Castelli meaba en los atrios de las iglesias. », p. 42.

[5] *La revolución es un sueño eterno*, *op. cit.*, chap. II, c. 1, p. 17. « orador de la Revolución », « representante de la Primera Junta en el ejército que marchó al Alto Perú ».

« les horreurs de la révolution[1] ». Dans ce chapitre, l'idéologie jacobine de Castelli apparaît et lui, ancien élève d'une institution religieuse, dénonce les principes inégalitaires et racistes inculqués par la religion catholique :

> (…) les enseignements non-démentis des vicaires du Christ : un homme — enseignent les vicaires du Christ non-démentis — n'est pas égal à un autre homme, à moins que tous deux soient riches ; et tous les êtres vivants sont des créatures de Dieu, sauf les Noirs, les Indiens, les Juifs et autres bêtes similaires[2].

Un peu plus loin, Castelli rappelle une maxime de Saint Augustin selon laquelle *« La mission de l'Eglise n'est pas de libérer les esclaves, mais de les rendre bons*[3] *»* et compare l'attitude de l'Eglise au rôle que lui-même a joué dans l'émancipation des indiens. Il dénonce dans le même temps l'attitude des maîtres de ces anciens esclaves, considérés pourtant par l'Eglise comme de bons chrétiens :

> L'accusé prie monsieur le greffier de noter qu'il a méprisé l'enseignement le plus splendide de Saint Augustin, et que, cependant, il a la prétention qu'il sait fate et orgueilleuse, de défendre la vérité. La sienne au moins. Notez, où que ce soit, que l'accusé a proclamé, depuis les gradins de Kalassassaya, à Tiahuanaco, la liberté de l'Indien, obéissant aux ordres qu'il avait reçu de la Première Junte. Notez que messieurs les propriétaires de mine et messieurs les maîtres des Indiens par grâce royale, qui demandent une contribution à vie aux Indiens, et qui se flagellent dans la nuit noire de la Semaine Sainte (…) ont déploré la brutale manumission de l'Indien, et monsieur l'évêque Lasanta, qui a parlé pour cette aristocratie fortunée, a dit que le docteur Castelli et ses compagnons sont maudits du Père Eternel, du Fils et du Saint Esprit[4].

Dans le même temps, il met en évidence l'hypocrisie des religieux et de ceux qui se présentent comme de bons catholiques. Face à ses juges qui lui demandent « *s'il est entré en communication ou a noué des relations charnelles avec des femmes*[5] », il n'hésite pas à évoquer l'attitude, pendant la Semaine Sainte, de ces mêmes juges — qu'il nomme — se flagellant de manière extrême et douteuse, pour ne pas dire masochiste.

Son procès est là pour rappeler à Castelli l'échec de la Révolution et son implication coupable, selon les nouveaux vainqueurs, dans cette Révolution. D'autres personnages vont, à leur tour, rappeler à Castelli l'échec de son idéal révolutionnaire. Il

---

[1] *Ibid.*, chap. I, c. 2, p. 129. « los horrores de la revolución ».
[2] *Ibid.*, chap II, c. 1, p. 23. « (…) las indesmentidas enseñanzas de los vicarios de Cristo: un hombre — enseñan los indesmentidos vicarios de Cristo— no es igual a otro hombre, a menos que los dos sean ricos; y todos los seres vivientes son criaturas de Dios, salvo los negros, indios, judíos y bestias similares ».
[3] *Ibid.*, chap VI, c. 1, p. 37. «*La misión de la Iglesia no es liberar a los esclavos, sino hacerlos buenos* ».
[4] *Ibid.*, chap VI, c. 1, p. 37-38. « El acusado ruega al señor escribano haga constar que menospreció la más espléndida enseñanza de San Agustín, y que, sin embargo, tiene la pretensión que sabe fatua y soberbia, de defender la verdad. La suya al menos. Hágase constar, donde sea, que el acusado proclamó, desde las gradas de Kalassassaya, en Tiahuanaco, la libertad del indio, cumpliendo órdenes que recibió de la Primera Junta. Hágase constar que los señores mineros y los señores encomenderos por merced real, que cobran tributo de por vida a los indios, y que se flagelan en la negra noche de Semana Santa (…) deploraron la abrupta manumisión del indio, y el señor obispo Lasanta, que habló por esa caudalosa aristocracia, dijo que el doctor Castelli y sus compañeros son malditos del Eterno Padre, del Hijo y del Espíritu Santo ».
[5] *Ibid.*, chap VI, c. 1, p. 34. « *si entabló comunicación o trato carnal con mujeres* ».

s'agit, d'abord, de Segundo Reyes, ancien esclave affranchi par Castelli, qui a rejoint son armée révolutionnaire, a participé à la bataille de Suipacha comme Capitaine et est devenu son ami. Lors d'une visite chez l'ancien esclave devenu un pêcheur très pauvre, ce dernier dit à Castelli

> (…) qu'il se souvenait du docteur Juan José Castelli, dans l'armée du Haut-Pérou, lui jurant qu'un homme libre est égal à un autre homme libre, et qu'où que se trouvent les armes de la liberté, elles donneraient de la terre, du pain, du travail et une école aux Blancs, aux Noirs et aux Indiens. Il dit qu'il écouta le docteur Castelli comme on écoute le Messie, et qu'il marcha à travers les rues en pierre du Haut-Pérou, lui, Segundo Reyes, vêtu de l'uniforme d'un homme libre, derrière le docteur Castelli, et les tambours d'une armée d'hommes libres qui résonnaient dans les rues du Haut-Pérou. (…) Segundo Reyes dit que se souvenir était aussi drôle qu'oublier. Il dit qu'il vendait du poisson. (…) Il dit que lui, qui combattait les étourdissements avec une gorgée d'alcool, était un parfait idiot : celui qui croit en les paroles du Messie est un parfait idiot[1].

L'expression du désenchantement de Segundo Reyes aura pour écho le silence et les larmes de Castelli. Ce dernier était allé rendre visite à S. Reyes afin de lui demander s'il savait où était Belén, une ancienne esclave que Castelli avait fréquentée par le passé. Celle-ci a finalement été achetée par Abraham Hunger, un Londonien d'origine, issu d'une famille juive persécutée, venu s'installer en Argentine. Ce dernier refuse que Castelli emmène Belén et, pour le convaincre, le confronte ironiquement à l'échec de son idéal révolutionnaire :

> Vous, docteur Castelli, qui êtes comme Cromwell, vous iriez vivre avec Belén, une mulâtresse, aux yeux de tous, Belén égale à Cromwell, Bélen égale à vous, qui êtes Cromwell, si Buenos Aires était Londres et si la Tamise était le Río de la Plata ? L'époque de la révolution est terminée : vous le savez, mister Cromwell. Proclamera-t-il, mister Cromwell, en cette époque qui a mis fin à la révolution et à ses sortilèges, qu'une mulâtresse est son égale, et qu'il vivra avec elle, aux yeux de tous, lui égal à elle[2] ?

À travers les personnages fictifs de Segundo Reyes et Belén, Rivera souligne le rôle joué par certains révolutionnaires comme Castelli dans l'émancipation des couches de la

[1] *Ibid.*, chap. XXII, c. 1, pp. 107-108. « (…) que recordaba al doctor Juan José Castelli, en el ejército del Alto Perú, jurándole que un hombre libre es igual a otro hombre libre, y que donde fuesen las armas de la libertad darían tierra, pan, trabajo y escuela a blancos, negros e indios. Dijo que escuchó al doctor Castelli como se escucha al Mesías, y que marchó por las calles de piedra del Alto Perú, él, Segundo Reyes, vestido con el uniforme de un hombre libre, detrás del doctor Castelli, y de los tambores de un ejército de hombres libres que tronaban en las calles del Alto Perú. (…) Segundo Reyes dijo que recordar era tan gracioso como olvidar. Dijo que él vendía pescado. (…) Dijo que él, que combatía los mareos con un trago de alcohol, era un perfecto idiota: quien cree en la palabra del Mesías es un perfecto idiota ».

[2] *Ibid.*, chap. XXIV, c. 1, p. 122. « ¿Usted, doctor Castelli, que es como Cromwell, se irá a vivir con Belén, una mulata, a la luz del día, Belén igual a Cromwell, Belén igual a usted, que es tan inflexible e indomable como Oliver Cromwell, Belén igual a usted, que es Cromwell, si Buenos Aires fuera Londres y si el Támesis fuera el Río de la Plata? La era de la revolución terminó: usted lo sabe, mister Cromwell. ¿Proclamará, mister Cromwell, en la era que puso fin a la revolución y sus hechizos, que una mulata es su igual, y que vivirá con ella, a la luz del día, él igual a ella ? »

population les plus exploitées et asservies jusqu'alors[1]. Cependant, la révolution telle que Castelli la concevait a échoué :

> Sauvez-moi, compagnons, écrit Castelli, seul dans la pénombre de cette pièce dans laquelle il s'est enfermé pour ne pas entendre le rire de ceux qui fêtent sa déconfiture[2].

La perte du pouvoir va de pair avec la solitude. Seuls sa femme, sa fille, son médecin le docteur Cufré qui était dans le Haut-Pérou avec lui, Monteagudo (soldat dans le Haut-Pérou) et Manuel Belgrano, son cousin, membre lui aussi de la Première Junte, viennent lui rendre visite dans la petite chambre où il vit, reclus.

L'ironie du destin a voulu que l'ancien orateur de la révolution souffre d'un cancer de la langue qui l'empêche de s'exprimer. Castelli est réellement mort de cette maladie et c'est à partir de cette information qu'a germé l'idée de *La revolución es un sueño eterno* chez Rivera :

> **— À quel moment avez-vous décidé d'écrire sur des personnages de l'histoire nationale comme Castelli et pourquoi ?**
> — Ça a dû être en 1985 à peu près. Juan José Castelli était celui qui s'était fait appeler l'orateur de la Révolution et il est mort d'un cancer de la langue. Cela m'a semblé être un paradoxe atroce et cela a été l'impulsion intérieure qui m'a décidé à écrire le roman *La revolución es un sueño eterno*. L'écrivain William Faulkner a dit que « quand quelqu'un qui écrit ressent cette impulsion intérieure, il doit écrire l'histoire, et si sa mère s'interpose entre l'écrivain et l'histoire, il faut tuer la mère ». C'est ce qui m'est arrivé avec Castelli. J'ai parcouru vingt-deux livres d'histoire argentine et j'ai lu quelques extraits qui faisaient allusion à lui. Du point de vue de la fiction, ils ne m'ont absolument rien apporté. Il savait qu'il allait mourir, mais il a voulu tout écrire sur deux cahiers rouges[3].

Dès l'*incipit* du roman, Castelli souligne l'ironie de son état :

> Et maintenant j'écris : on m'a appelé — quand, est-ce important ? — l'orateur de la Révolution.
> J'écris : un rire long et révulsé se recroqueville dans le ventre de celui qui fut appelé l'orateur de la Révolution. J'écris : ma bouche ne rit pas. La pourriture empêche ma bouche de rire[4].

---

[1] Voir : LYNCH John, *Las revoluciones hispanoamericanas 1808-1826*, *op. cit.*, p. 44-45.
[2] *Ibid.*, chap. IX, c. 1, p. 45. « Sálvenme, compañeros, escribe Castelli, solo en la penumbra de esa pieza en la que se encerró para no oír la risa de los que festejan su derrota ».
[3] ARANDA GAMBOA Horacio, « Entrevista a Rivera », *Cosas Nuestras*, revista de Cardón, n°7. Nous avons traduit : « – **¿En qué momento decidió escribir sobre personajes de la historia patria como Castelli, y por qué?** – Debe haber sido aproximadamente en 1985. Juan José Castelli era al que se dio en llamar el orador de la Revolución y murió de un cáncer en la lengua. Me pareció una paradoja atroz y eso fue el impulso interior que me decidió a escribir la novela *La Revolución es un sueño eterno*. El escritor William Faulkner dijo que "cuando alguien que escribe siente ese impulso interior, tiene que escribir la historia, y si la madre se interpone entre el escritor y la historia, hay que matar a la madre". Eso me ocurrió con Castelli. Recurrí a veintidós libros de historia argentina y leí aquellas partes que aludían a él. Desde el punto de vista de la ficción no me aportaron absolutamente nada. Él sabía que iba a morir, pero quiso escribirlo todo en dos cuadernos rojos ».
[4] *La revolución es un sueño eterno*, *op. cit.* chap. I, c. 1, p. 15. « Y ahora escribo: me llamaron —¿importa cuándo?— el orador de la Revolución. Escribo: una risa larga y trastornada se enrosca en el vientre de quien

De nombreuses fois, il est fait allusion à la maladie de Castelli et à sa progression. Le narrateur fournit des détails assez crus de l'état de sa bouche qu'il associe le plus souvent à la blessure et à la pourriture : « j'ai la bouche lacérée, (…), de plus, bouche et langue exhalent une pestilence (…)[1] », « la bouche qui pue », « sa bouche muette et putréfiée », « la source noire et puante des mots, le puits noir et nauséabond, (…) la source pourrie de la peur[2] », « la bouche qui empeste », « Castelli crache (…) les filets de salive purulente qu'il a rassemblés dans sa bouche qui pourrit[3] », etc. Il précise aussi qu'il mange de la nourriture liquide ou en purée : « Castelli vous fait-il penser à un petit vieux en train de tremper un biscuit dans le thé au lait[4] ? », « J'avale une cuillerée de confiture de lait », « c'est l'heure de manger ma portion de purée de potiron[5] », etc. Ces détails triviaux mais réalistes, issus de l'imagination de Rivera, accentuent l'effet de réel. Même si l'historiographie ne s'est pas attardée sur les avatars de la maladie de Castelli, on peut imaginer que la description qu'en fait Rivera est proche de ce que le « véritable » Castelli a vécu. De cette manière, Rivera humanise la figure historique qu'a été Castelli.

Afin de supporter la douleur, le patient ne prend pas de médicaments mais a de plus en plus fréquemment recours à ce qu'il appelle « le lait d'anges », un mélange d'alcool et d'opium. Ce breuvage apaise sa douleur et le fait parfois délirer : « (…) il avala, vorace, la plus longue gorgée de lait d'anges qu'il ait jamais avalée, qui coula à travers son corps, (…) et circula à travers son corps, messager d'une extase (…)[6] ».

Castelli va subir plusieurs amputations, jusqu'à l'ablation complète de sa langue. Il ne pourra alors plus parler, mais seulement grogner (« un homme, qu'on appelle Castelli et qui grogne comme un cochon[7] ») et sera presque incompréhensible. Là encore, Rivera dépeint Castelli jusque dans sa déchéance physique la plus extrême. Et la prosopographie du personnage se limite essentiellement à ce portrait sans concession de Castelli. Aussi, le portrait physique de l'ancien héros de Mai, moribond, dont la bouche est déjà en état de décomposition, provoque, chez le lecteur, davantage le dégoût que la compassion car

---

fue llamado el orador de la Revolución. Escribo: mi boca no ríe. La podredumbre prohíbe, a mi boca, la risa ».

[1] *Ibid.*, chap. II, c. 1, p . 23. « tengo la boca lacerada, (…), además, boca y lengua exhalan una pestilencia (…) ».

[2] *Ibid.*, chap. IX, c. 1. « la boca que hiede », « su boca muda, putrefacta », « la fuente negra y hedionda de las palabras, el pozo negro y hediondo, (…) la podrida fuente del miedo ».

[3] *Ibid.*, chap. XVII, c. 1., p. 87. « la boca que apesta », « Castelli escupe (…) los hilos de saliva purulenta que juntó en la boca que se le pudre ».

[4] *Ibid.*, chap. VIII, c. 1, p. 44. « ¿Castelli le parece un viejito ensopando la galleta en el té con leche ? ».

[5] *Ibid.*, chap. IX, c. 1, p. 50. « Trago una cucharada de dulce de leche », « es hora de comer mi ración de zapallo pisado ».

[6] *Ibid.*, chap. VI, c. 2, pp. 149-150. « tragó, voraz, el más largo chorro de leche de ángeles que nunca haya tragado, que fluyó por su cuerpo, (…) y circuló por su cuerpo, mensajero de un éxtasis (…) ».

[7] *Ibid.*, chap. IX, c. 1, p. 46. « un hombre, al que llaman Castelli y que gruñe como un chancho ».

Castelli semble incarner la laideur telle que la décrit Nietzsche dans le *Crépuscule des idoles* :

> Nous entendons le laid comme un signe et un symptôme de la dégénérescence (…). Chaque indice d'épuisement, de lourdeur, de vieillesse, de fatigue, toute espèce de contrainte, telle que la crampe, la paralysie, avant tout l'odeur, la couleur, la forme de la décomposition, de la putréfaction (…), tout cela provoque la même réaction, le jugement « laid »[1].

Néanmoins, alors qu'il peut encore parler, Castelli refuse de le faire, jugeant sa parole désormais inutile : « À qui parler — écrit Castelli — à qui la parole de Castelli est-elle utile aujourd'hui[2] ? ». Angoissé par sa mort proche, il associe sa bouche amputée à l'échec de la révolution :

> Je n'ai pas planté d'arbre, je n'ai pas écrit de livre, écrit Castelli. J'ai seulement parlé. Où sont mes mots ? Je n'ai pas écrit de livre, je n'ai pas planté d'arbre : j'ai seulement parlé. Et tué.
>
> Castelli se demande où sont ses mots, qu'est-il resté d'eux. La révolution — écrit Castelli, maintenant qu'il lui manque du temps pour mettre de l'ordre dans ses papiers et se répondre à lui-même — se fait avec des mots. Avec la mort. Et elle se perd avec eux.
>
> Je ne sais pas ce qu'on a fait de mes mots[3].

Ses paroles pouvaient sembler trop dangereuses ; c'est pourquoi ses ennemis se réjouissent de son état et de son mutisme :

> *Vous* m'avez coupé la langue. Pourquoi ? *Vous* avez peur de la parole, écrit Castelli. Et cette peur, je l'ai vue sur votre visage. Je l'ai vue sur votre visage à *vous*, et j'ai vu comme elle le tordait et comme elle tordait vos tripes[4].

Castelli ne veut plus parler et ne peut bientôt plus le faire. Ses ennemis au pouvoir, on peut imaginer que même s'il pouvait parler, personne ne l'écouterait. Ses mots ne semblent plus utiles ou plus d'actualité :

> Nous sommes des orateurs sans fidèles, des idéologues sans disciples, des prêcheurs dans le désert. Il n'y a rien derrière nous ; rien, en dessous de nous, qui nous soutienne.

---

[1] Cité par Umberto Eco dans l'introduction de son *Histoire de la laideur*, Paris, Flammarion, 2007, p. 15.

[2] *La revolución es un sueño eterno*, *op. cit.*, chap. VII, c. 1, p. 40. « ¿A quién hablar —escribe Castelli— ¿A quién es útil, hoy, la palabra de Castelli? ».

[3] *Ibid.*, chap. IX, c. 1, p. 46. « No planté un árbol, no escribí un libro, escribe Castelli. Sólo hablé. ¿Dónde están mis palabras? No escribí un libro, no planté un árbol: sólo hablé. Y maté. / Castelli se pregunta dónde están sus palabras, qué quedó de ellas. La revolución —escribe Castelli, ahora que le falta tiempo para poner en orden sus papeles y responderse— se hace con palabras. Con muerte. Y se pierde con ellas. / No sé qué se hizo de mis palabras ».

[4] *Ibid.* « *Ustedes* me cortaron la lengua. ¿Por qué? *Ustedes* tienen miedo a la palabra, escribe Castelli. Y ese miedo se los vi, a *ustedes*, en la cara. Lo vi en las caras de *ustedes*, y vi cómo se las retorcía, y cómo les retorcía las tripas ».

> Des révolutionnaires sans révolution : voilà ce que nous sommes. Pour tout dire : des morts autorisés. Même comme cela, choisissons les mots que le désert recevra : il n'y a pas de révolution sans révolutionnaires[1].

La révolution meurt en même temps que la bouche de Castelli, devenu un « lépreux politique[2] ». Les mots laissent la place aux maux. La métaphore filée de la maladie, la pourriture et la peste est présente tout au long du roman, d'abord quand Castelli décrit l'état de sa bouche, mais aussi quand il compare cette même bouche à Buenos Aires :

> Tu es muet dans un puits noir plus fétide que ta bouche. Non, ce n'est pas un puits noir. C'est le plus grand bordel que le monde ait jamais connu et qui a été baptisé du nom de Buenos Aires.[3].

Le narrateur ironise implicitement sur le nom même de la ville, qui suggère des airs agréables à respirer. On apprend aussi que son père débarque « dans un port fangeux et sale appelé Buenos Aires[4] ». Castelli associe Buenos Aires à l'échec de la Révolution et à la revanche de ses ennemis : « (…) une ville qui a exterminé l'utopie mais pas son souvenir[5] », « (…) dans cette ville qui achète les mots et qui les paie. Qui les oublie[6] ». C'est une ville de profiteurs, d'hypocrites, qui se montre ingrate : « (…) une ville de commerçants, d'usuriers, de contrebandiers, de moines et de bordels, qui l'a laissé seul, qui a fait de ses camarades des lâches, qui les a envoyés en exil, qui les a maudits[7] ».

Les allusions à cette ville, réduite à une bourgade méprisable, sont toujours négatives : « la bourgade la plus étourdie, réprouvée, prétentieuse et immonde des colonies » ; « la bourgade la plus puante et prétentieuse d'Amérique du Sud[8] » ; « une bourgade réprouvée, immonde et prétentieuse[9] ».

Une seule évocation de Buenos Aires n'est pas péjorative, il s'agit de celle d'une

---

[1] *La revolución es un sueño eterno*, *op. cit.*, chap. X, c. 1, p. 54. « Somos oradores sin fieles, ideólogos sin discípulos, predicadores en el desierto. No hay nada detrás de nosotros; nada, debajo de nosotros, que nos sostenga. Revolucionarios sin revolución: eso somos. Para decirlo todo: muertos con permiso. Aun así, elijamos las palabras que el desierto recibirá: no hay revolución sin revolucionarios ».

[2] *Ibid.*, chap. X, c. 1, p. 54. Nous avons traduit : « un leproso político ».

[3] *Ibid.*, chap. IX, c. 1, p. 48. « Estás mudo en un pozo negro más fétido que tu boca. No, no es un pozo negro. Es el más grande quilombo que el mundo haya conocido nunca y al que bautizaron con el nombre de Buenos Aires ».

[4] *Ibid.* chap. III, c. 2, p. 139. « en un puerto fangoso y sucio llamado Buenos Aires ».

[5] *Ibid.*, chap. I, c. 1, p. 15. « (…) una ciudad que exterminó la utopía pero no su memoria ».

[6] *Ibid.*, chap. IX, c. 1, p. 46. « (…) en esa ciudad que compra palabras y que las paga. Que las olvida ».

[7] *Ibid.* « (…) una ciudad de comerciantes, usureros, contrabandistas, frailes y puteríos, que lo dejó solo, que acobardó a sus compañeros, que los exilió, que los maldijo ».

[8] *Ibid.*, chap. V, c. 1, p. 33. « la más atolondrada, réproba, pretenciosa e inmunda aldea de las colonias » ; « la más apestosa y presumida aldea de América del Sur ».

[9] *Ibid.*, chap. XVIII, c. 1, p. 89. « una aldea réproba, inmunda y pretenciosa ».

place de la ville, qui deviendra, l'on imagine, la célèbre Place de Mai : « une place consacrée aux plus belles effusions de l'esprit portègne[1] ».

L'échec de la Révolution et l'état dans lequel se trouve Buenos Aires et, à plus grande échelle, ce qui deviendra l'Argentine, laissent à penser que le pays entier — et pas seulement la bouche de Castelli — est contaminé par la peste. Dans l'inventaire des possessions de Castelli, on trouve un livre de Daniel Defoe : *Journal de l'année de la peste,* qui relate la terrible épidémie qui s'est abattue sur Londres entre 1664 et 1665. Le fait que Castelli possède ce livre n'est pas anodin quand on sait que le postulat de Defoe dans ce roman est qu'il n'y a pas de collaboration ni de fraternité dans une société dont les principes sont l'ambition et l'égoïsme…

Enfin, lors d'une visite de son cousin Manuel Belgrano, Castelli évoque la peste de Venise de 1485[2]. Cette évocation est une métaphore de la situation argentine. Selon Castelli, les chroniques de l'époque — c'est-à-dire l'histoire dite « officielle » — ont omis de préciser dans quelles conditions les Vénitiens avaient prospéré alors que la peste les accablait. C'est grâce au vol des reliques de Saint Roch aux Français que les notables vénitiens ont échappé à la peste, se sont enrichis et ont évité un soulèvement du peuple, semble-t-il. On peut faire une analogie entre ces reliques et les idées des philosophes des Lumières et autres idéologues de la Révolution Française, « volées » aux Français par les acteurs de la Révolution de Mai 1810, alors réprouvés par leurs congénères ingrats…

Dans *La revolución es un sueño eterno*, la langue de Castelli symbolise et incarne l'utopie de la révolution. Avant d'être révolutionnaire, Castelli était avocat et, par conséquent, habitué à plaider des causes qui lui semblaient justes. C'était déjà un orateur doué l'on imagine, puisque la plupart de ses autres camarades étaient avocats eux aussi, mais l'ont désigné, lui. On notera que dans les deux cahiers qui constituent le roman il est peu souvent fait allusion au passé d'avocat de Castelli. On sait seulement où il a étudié. Sans doute est-ce une manière de souligner que l'idéal révolutionnaire et la politique étaient devenus les priorités de Castelli. Avant même que Castelli ne devienne le porte-parole des révolutionnaires, il était celui qui avait été choisi pour « négocier » un pacte avec les Anglais lors des invasions, alors qu'il ne parlait pas anglais et avait besoin d'un traducteur :

> (…) et j'ai commencé à parler. J'ai fait beaucoup de périphrases : j'ai dit, maintenant je le résume, que nous, qui avions vaincu l'Angleterre, ferions un pacte avec le diable en personne — rien qui n'implique monsieur le général [Beresford] — pour nous débarrasser de l'Espagne[3].

[1] *Ibid.*, chap. XXII, c. 1, p. 103. « una plaza consagrada a las más bellas efusiones del espíritu porteño ».
[2] *Ibid.*, chap. IX, c. 2, p. 165-166.
[3] *Ibid.*, chap. XV, c. 1, p. 71. « (…) y yo comencé a orar. Abundé en perífrasis: dije, ahora lo resumo, que

Ensuite, on mentionne le moment où Castelli a été choisi comme porte-parole par ses camarades, une soirée de mai : « *(" Parlez, Castelli, pour nous, lui dirent, ce soir de mai, ses camarades, et d'autres, maintenant il le sait, qui allaient mourir, et que lui, Castelli, ne connaîtrait jamais.")*[1] », ainsi que son plaidoyer face au Vice-roi Cisneros :

> Et Cisneros entendit, cette nuit de mai (…) cet individu dont il ne parvint pas à retenir le nom (…) lui dire que tout était terminé, qu'il remette le pouvoir (…), et que la France napoléonienne, maîtresse de l'Espagne, laisse l'Espagne sans roi, et l'Amérique du Sud maîtresse d'elle-même (…)[2].

Visiblement, quand il pouvait encore parler, Castelli était un orateur hors pair et savait convaincre ses interlocuteurs. Peu avant la Révolution, il avait persuadé sa fille Ángela de rencontrer Saavedra et de le convaincre de rejoindre les révolutionnaires : *« (…) poussée par la parole persuasive, sauvagement exacte, implacable, amoureuse, de son père »*[3]. Les qualités oratoires de Castelli sont également soulignées dans l'extrait d'un document apocryphe publié aux Etats-Unis, que Washington aurait eu en sa possession et qu'Abraham Hunger lit à Castelli :

> N'est-ce pas un miracle que j'aie lu que le 22 mai 1810, *le docteur Castelli, homme doté d'un remarquable talent et d'une audacieuse intrépidité, qui fut à tout moment le principal instigateur de la révolution, explica dans une risposte fougueuse le comportement tyrannique et la conduite vénale du vice-roi démis et de ses ministres corrompus, fit voir avec énergie la nécessité d'un changement et ridiculisa les principes exposés par cet illustre hypocrite (en se retournant vers l'évêque de Buenos Aires), selon lesquels le pouvoir des rois venait du ciel. Il éclata alors en un flot d'invectives telles contre l'évêque que celui-ci se vit dans l'obligation de se retirer de l'assemblée ?* Ce remarquable agent du Secrétariat d'Etat n'omit pas de souligner dans son rapport que le docteur Castelli *est le plus capable, le plus éloquent, le plus corrompu et le plus dépourvu de principes de la révolution*[4].

Cependant, la Révolution de Mai ne s'est pas résumée aux talents oratoires de

---

nosotros, que habíamos derrotado a Inglaterra, pactaríamos con el mismísimo diablo —nada que involucre al señor General [Beresford]— para sacarnos a España de encima ».

[1] *Ibid.*, chap. V, c. 1, p. 31. « *(" Hable, Castelli, por nosotros, le dijeron, en esa noche de mayo, sus camaradas, y otros, ahora lo sabe, que iban a morir, y que él, Castelli, nunca conocería ") »*.

[2] *Ibid.* chap. V, c. 1., p. 30. « Y Cisneros oyó, en esa noche de mayo (…) a ese individuo, cuyo nombre no alcanzó a retener (…) decirle (…) que todo terminó, que entregase el poder (…), y que la Francia napoleónica, dueña de España, deja a España sin rey, y a América del Sur dueña de sí misma (…) ».

[3] *Ibid.*, chap. IV, c. 2, p. 141. «(…) *impulsada por la palabra persuasiva, salvajemente exacta, implacable, amorosa, de su padre* ».

[4] *Ibid.*, chap. XXIV, c.1, p. 120-121. « ¿No es un milagro que yo leyera que el 22 de mayo de 1810, *el doctor Castelli, hombre de destacado talento y audaz intrepidez, que fue en todo momento el principal instigador de la revolución, expuso en una réplica fogosa el proceder tiránico y la conducta venal del virrey depuesto y de sus corrompidos ministros, hizo ver enérgicamente la necesidad de un cambio y ridiculizó los principios expuestos por aquel ilustre hipócrita (volviéndose hacia el obispo de Buenos Aires), de que los reyes derivaban su poder del cielo. Prorrumpió entonces en un torrente de invectivas tales contra el obispo que éste se vio obligado a retirarse de la asemblea?* Ese distinguido agente de la Secretaría de Estado no omitió subrayar en su informe que el doctor Castelli *es el más capaz, el más elocuente, el más corrompido y el más carente de principios de la revolución* ».

Castelli ni aux actes de bravoure de ses camarades. Elle a aussi été marquée par les luttes armées et la mort :

> Castelli (…) sait, maintenant, qu'il a parlé pour ceux qui ne l'ont pas écouté, et pour les autres, qu'il n'a pas connus, et qui sont morts pour l'avoir écouté.
>
> Castelli sait, maintenant, que le pouvoir ne se défait pas avec l'insolence vulgaire des faubourgs. Et que les rêves qui évitent le sang sont d'une beauté insaisissable[1].

Comme nous l'avons déjà mentionné, alors qu'il écrit ses deux cahiers, Castelli est jugé pour les crimes commis pendant la Révolution. Il ne peut s'empêcher d'éprouver de l'amertume envers ceux qu'il a voulu libérer et qui finalement l'ont trahi en refusant de plaider en sa faveur, préférant se concentrer sur les méfaits de la Révolution :

> J'ai contemplé son visage [celui de Cufré], à nouveau, quand les pusillanimes ont annoncé qu'ils me traduiraient en justice, moi, avorton pervers d'une révolution, à la demande de laquelle j'ai écrit aux Indiens et aux esclaves nous sommes égaux, nous sommes frères, et que ceux qui pactisent avec l'ennemi témoigneraient contre moi, et abjurent, éveillés ou endormis, depuis que l'heure éphémère et tempétueuse et fragile de la révolution, des horreurs de la révolution, comme si la révolution les avait déçus, comme si dans une quelconque Sainte Écriture on leur avait assuré que la révolution est un manuel de savoir-vivre, comme si ceux qui abjurent ignoraient que les bonnes manières ne font pas bon ménage avec la révolution, si tant est qu'il y ait un ménage possible entre les bonnes manières et la révolution[2]

Castelli, qui a juré que « la révolution ne serait pas un thé servi à cinq heures de l'après-midi[3] », retranscrit sur son cahier une traduction d'Agrelo d'un texte français qu'il juge annonciateur de l'échec de la Révolution :

> *Que donne la révolution aux déshérités ? Après voir obtenu, dans un premier temps, certains succès, le mouvement révolutionnaire, en définitive, termine vaincu ; il lui manque toujours des connaissances, de l'habileté, des moyens, des armes, des chefs, un plan d'action fixe, et il tombe sans défense, face aux conspirateurs, qui disposent d'expérience, d'habileté et de ruse*[4].

---

[1] *Ibid.*, chap V, c.1, p. 33. « Castelli (…) sabe, ahora, que habló por los que no lo escucharon, y por los otros, que no conoció, y que murieron por haberlo escuchado. / Castelli sabe, ahora, que el poder no se deshace con un desplante orillero. Y que los sueños que omiten la sangre son de inasible belleza ».

[2] *Ibid.*, chap. I, c. 2, pp. 128-129. « Contemplé su cara [la de Cufré], otra vez, cuando los pusilánimes anunciaron que me llevarían a juicio, a mí, engendro perverso de una revolución por cuyo mandato escribí a indios y esclavos somos iguales, somos hermanos, y que testimoniarían contra mí los que concilian con el enemigo, y abjuran, despiertos o dormidos, desde que se consumió la hora efímera y tempestuosa y frágil de la revolución, de los horrores de la revolución, como si la revolución los hubiese defraudado, como si en alguna Sagrada Escritura se les hubiese asegurado que la revolución es un tratado de urbanidad, como si los que abjuran ignorasen que las buenas maneras no coexisten con la revolución bajo un mismo cielo, si hay un mismo cielo para las buenas maneras y la revolución ».

[3] *Ibid.*, chap. VII, c. 2, p. 157. « (…) la revolución no sería un té servido a las cinco de la tarde ».

[4] *Ibid.*, chap. XVII, c.1, p. 86-87. « *¿Qué da la revolución a los desheredados? Después de haber alcanzado, en un principio, ciertos éxitos, el movimiento revolucionario resulta, a la postre, vencido; le faltan, siempre, conocimientos, habilidad, medios, armas, jefes, un plan de acción fijo, y cae indefenso, ante los conspiradores, que disponen de experiencia, habilidad y astucia* ». Il s'agit en réalité d'un commentaire de Marat qui date de 1792 et qu'a repris Trotsky dans son *Histoire de la révolution russe*. Voir : TROSTSKY Léon, *Histoire de la révolution russe,* Paris, Les Éditions du Seuil, 1967, p. 275. On le trouve dans le

Le narrateur dit qu'il a seulement parlé, et tué, comme si l'un allait forcément de pair avec l'autre dans le contexte d'une Révolution : les discours d'une part, les actes pour mettre ces discours en application, d'autre part. Et l'anéantissement des opposants ou ennemis, si nécessaire. Tel est le prix à payer si l'on veut que l'idéal devienne réalité. Même si Castelli fait plusieurs fois allusion à la mort de Liniers, ce qui se dégage surtout de l'évocation des souvenirs désagréables de la Révolution c'est la fidélité à la cause révolutionnaire, la loyauté, et l'obéissance aux ordres, notamment à ceux de Mariano Moreno :

> Écoutez, Castelli, Machiavel : Qui voudra fonder une République dans un pays où il existe beaucoup de nobles, ne pourra le faire qu'après les avoir tous exterminés. Exterminez Liniers et ceux qui se sont soulevés avec Liniers. (…) Si nous vainquons, on parlera, à travers la bouche d'amis et d'ennemis, tout le temps que l'homme existera sur la terre, de notre audace ou de notre ruse inhumaine. S'ils nous battent, qu'est-ce que cela peut faire ce qu'on dira de nous ? Nous ne serons pas là, Castelli, pour les écouter, ni ailleurs que six pieds sous la terre où pousse l'herbe de Dieu[1].

Au moment où Castelli écrit ses cahiers, les événements sont récents, on ne peut pas encore parler d'histoire. Cependant, lui et ses contemporains ont conscience de l'importance historique que peut acquérir cette révolution. Nous avons déjà mentionné cet article paru aux Etats-Unis mettant en avant la personnalité exceptionnelle de Castelli et son rôle d'orateur. Dans le discours de M. Moreno que nous venons d'évoquer, ce dernier a conscience du fait que leurs actes peuvent avoir un impact sur l'histoire de ce qui s'appelait alors la Vice-royauté du Río de la Plata. Moreno semble néanmoins minimiser les conséquences des décisions prises, en disant que s'ils réussissent, personne ne leur tiendra rigueur de l'assassinat des nobles, ils entreront quand même dans l'histoire et que s'ils échouent, ils seront morts et peu leur importera ce que l'on dira d'eux…

Castelli écrit dans le contexte de la défaite de l'échec de la Révolution telle que Moreno et lui la concevaient et de son procès ; on peut même dire qu'il ressasse cet échec. Il ne peut plus parler ni insuffler l'énergie et l'idéologie de la Révolution parce que celle-ci n'a pas eu le dénouement escompté et que lui-même est muet, alors il écrit sur la défaite, semblant mettre en œuvre ce qu'on peut lire dans une phrase présente dans un

---

chapitre XII intitulé « Le comité exécutif », disponible en espagnol sur :
https://www.marxists.org/espanol/trotsky/1932/histrev/tomo1/cap_12.htm

[1] *Ibid.*, chap. I, c. 2, p. 131. « Escuche, Castelli, a Maquiavelo: Quien quiera fundar una República en un país donde existen muchos nobles, sólo podrá hacerlo después de exterminarlos a todos. Extermine a Liniers y a los que se alzaron con Liniers. (…) Si vencemos, se hablará, por boca de amigos y enemigos, todo el tiempo que exista el hombre sobre la tierra, de nuestra audacia o de nuestra inhumana astucia. Si nos derrotan, ¿qué importa lo que se diga de nosotros? No estaremos aquí, Castelli, para escucharlos, ni en ningún otro lado que no sea dos metros debajo de donde crece el pastito de Dios ».

autre roman de Rivera, *Nada que perder* : « On ne parle pas de la défaite : la langue pourrit la défaite. On écrit sur la défaite[1] ». Il doit assumer cet échec en même temps qu'il attend la mort. Il semble néanmoins flatté par l'hommage que compte lui rendre Monteagudo, l'un des rares compagnons d'armes qui continue à lui rendre visite :

> Monteagudo, (…) paiera, aussi vite qu'il pourra, une dette politique, qui est aussi intime et personnelle. Pour cela il dira : *Je me permettrai d'avouer le grand vide que la privation de ses talents révolutionnaires nous a laissé, et que sa mort sera pour moi un éternel malheur*[2].

Dans *La revolución es un sueño eterno*, par l'intermédiaire de Castelli, Rivera ne résume pas la Révolution de Mai à une victoire créole[3], il n'élude pas les luttes armées, ni les règlements de compte, ni les luttes fratricides entre anciens compagnons d'armes, ni l'échec de la Révolution qui n'a pas abouti à l'indépendance du pays. Comme le souligne Claudia Gilman :

> (…) à la différence de l'image d'Epinal, les images ne correspondent pas à un triomphe créole mais à l'échec d'un projet conçu comme authentiquement révolutionnaire et par conséquent, depuis le présent de l'énonciation, caractérisé comme utopie[4].

Effectivement, le dénouement de la Révolution étant la défaite, la Révolution redevient alors une utopie, un rêve éternel. Tandis qu'il semble écrire à un ami, Castelli dit :

> Je t'écris, alors, désarmé, et je m'en remets au rêve éternel de la révolution pour résister à ce qui ne résiste pas en moi. Je t'écris, et le rêve de la révolution soutient ma plume, mais je ne lui permets pas de glisser sur le papier et d'être, sur le papier, une invective pompeuse, une interpellation pédante ou, pour faire plaisir aux faibles, un râle nostalgique. Je t'écris pour que tu ne confondes pas le réel avec la vérité[5].

---

[1] RIVERA Andrés, *Nada que perder*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, « Capítulo », 1982, p. 48. Nous avons traduit : « De la derrota no se habla: la lengua pudre a la derrota. De la derrota se escribe ».

[2] *La revolución es un sueño eterno, op. cit.*, chap. VI, c. 2, p. 151. « Monteagudo, (…) pagará, tan pronto como pueda, una deuda política, que es también íntima y personal. Para ello dirá: *Yo me permitiré confesar el gran vacío en que la privación de sus talentos revolucionarios nos ha puesto, y que su muerte será para mí una eterna desgracia* ». Rivera cite un extrait d'un article publié par Bernardo de Monteagudo dans *El Independiente* daté du 10 et du 17 janvier 1815. Celui-ci figure dans *Escritos políticos,* écrits compilés et reproduits par Mariano A. Pelliza, Buenos Aires, La Cultura Argentina - Avenida de Mayo 646, 1916. Lien (consulté le 01/09/14) : http://www.biblioteca.clarin.com/pbda/ensayo/monteagudo/b-612037.htm

[3] Alors qu'Eduardo Castilla lui faisait remarquer qu'il parlait de la Révolution de Mai comme d'une révolution inachevée, Rivera lui répondit : « Et bien sûr, si tout est resté en l'état ! Quand Castelli part vers le Nord, il parle aux Indiens, aux esclaves noirs du partage des terres. Que s'est-il passé avec le partage des terres ? ». Nous avons traduit : « Y claro, ¡si todo permaneció de pie! Cuando Castelli marcha al Norte habla a indios, a morenos esclavos del reparto de la tierra, ¿qué ocurrió con el reparto de la tierra? », *in* « No hay revolución sin revolucionarios », *op. cit.*

[4] GILMAN Claudia, *op. cit*, p. 55-56. Nous avons traduit : « (…) a la diferencia de la estampa escolar, las imágenes corresponden no a un triunfo criollo sino a la derrota de un proyecto concebido como auténticamente revolucionario y por lo tanto, desde el presente de la enunciación, caracterizado como utopía ».

[5] *La revolución es un sueño eterno*, *op. cit.* , chap. I, c. 2, p. 127. « Te escribo, entonces, desarmado, y me

Dans cette même lettre, il fait allusion au difficile combat des révolutionnaires condamnés à l'échec, qui ne doivent pas renoncer, mais continuer à se battre, puisqu'il semble toujours possible de pouvoir faire la révolution :

> Pendant ces nuits de veille dont je te parle, je pense, aussi, à l'intransmissible et perpétuel apprentissage des révolutionnaires : perdre, résister. Perdre, résister. Et résister. Et ne pas confondre le réel avec la vérité[1].

La révolution semble être toujours possible, envisageable. Rivera, par l'intermédiaire de Castelli, demande de ne pas confondre le réel avec la vérité. Il va à l'encontre d'une célèbre phrase du général Perón qui disait : « la seule vérité est le réel » (« la única verdad es lo real »). Or, pour Rivera, ce qui s'apparente au réel renvoie à la situation à laquelle sont confrontés les hommes, leur réalité quotidienne, alors que la vérité renvoie à la Révolution et au changement radical qu'elle permettrait. Rivera parodie, ici, les propos de Lénine qu'il cite en épigraphe : « Tout est irréel, sauf la Révolution ». Le narrateur invite ainsi le lecteur à remettre en question le réel, à ne pas oublier ce qui a poussé les hommes à faire la révolution, à rester vigilant et prêt à résister. La révolution à laquelle il a participé a échoué, mais le rêve de révolution perdure. Tout serait donc question de temps. Pour Castelli, ses camarades et lui seraient intervenus trop tôt. Mais l'idéal révolutionnaire lui est éternel, atemporel et le rêve révolutionnaire peut parfois s'assimiler à une revanche :

> Des hommes comme moi ont été vaincus, plus d'une fois, pour avoir fait irruption sur la scène de l'histoire avant leur heure. Ces hommes, qui sont allés plus loin que quiconque, en moins de temps que quiconque, sont entrés dans le monde du silence et de la clandestinité : ils attendent que le souffleur leur annonce, enfin, que leurs montres sont à l'heure. Mais des hommes comme moi, quelque soit l'heure à leur montre, n'ont pas l'habitude malsaine d'oublier leurs ennemis[2].

À l'agonie, Castelli met en parallèle deux phrases en jouant sur la polysémie du

---

acojo al sueño eterno de la revolución para resistir a lo que no resiste en mí. Te escribo, y el sueño eterno de la revolución sostiene mi pluma, pero no le permito que se deslice al papel y sea, en el papel, una invectiva pomposa, una interpelación pedante o, para complacer a los flojos, un estertor nostálgico. Te escribo para que no confundas lo real con la verdad ».

[1] *Ibid.*, p. 132. « En esas desveladas noches de las que te hablo, pienso, también, en el intransferible y perpetuo aprendizaje de los revolucionarios: perder, resistir. Perder, resistir. Y resistir. Y no confundir lo real con la verdad ».

[2] *Ibid.*, chap. IV, c. 2, p. 144-145. « Hombres como yo han sido derrotados, más de una vez, por irrumpir en el escenario de la historia antes de que suene su turno. Esos hombres, que fueron más lejos que nadie, en menos tiempo que nadie, ingresaron al mundo del silencio y de la clandestinidad: esperan que el apuntador les anuncie, por fin, que sus relojes están en hora. Pero hombres como yo, cualquiera sea la hora de sus relojes, no tienen la malsana costumbre de olvidar a sus enemigos ».

mot « sueño » : « la revolución es un sueño eterno[1] » et la phrase de Foucher reprise par Monteagudo qui en est à l'origine : « la muerte es un sueño eterno[2] ». Alors que lui s'apprête à entrer dans le sommeil éternel qu'est la mort, il a toujours à l'esprit et en lui ce rêve éternel de révolution. Et si cette révolution pouvait avoir lieu, elle permettrait la mort d'un ancien régime jugé caduc et injuste. Castelli veut retarder l'heure de la mort, résister, toujours, animé qu'il est par l'utopie révolutionnaire : « (…) A-t-il capitulé celui qui ne se suicide pas ? Le robespierriste qui résiste dans une ville de commerçants et de banquiers et n'abjure pas l'utopie[3] ? ».

Même si les cahiers de Castelli ont pour contexte l'échec de la Révolution de Mai, l'utopie de la révolution reste, du début à la fin, omniprésente, dans ces cahiers. On lit dans le premier chapitre que Buenos Aires est : « une ville qui a exterminé l'utopie mais pas son souvenir » et il clôt le dernier cahier par cette question dont la réponse est finalement une question : « Parmi tant de questions sans réponse, une aura sa réponse : quelle révolution compensera les peines des hommes[4] ? » , laissant entrevoir ainsi l'espoir d'une révolution qui aboutirait et rendrait les hommes heureux… Concernant le final de ce deuxième cahier, Teresita Mauro Castellarín déclare :

> Évidemment, ce personnage Juan José Castelli est un protagoniste fictif qui reproduit des éléments appartenant à la vie réelle du personnage historique. L'actualité de ce représentant de l'État réside dans l'espoir en une utopie qui ne s'accomplira peut-être jamais[5].

Le « Castelli » de Rivera est finalement porteur d'un message d'espoir puisqu'il demeure animé par l'utopie de la révolution, alors que selon certains historiens, les derniers mots du « vrai » Castelli auraient été : « Si tu vois le futur, dis-lui qu'il ne vienne pas[6] »… Le « Castelli » de Rivera partage de nombreux points communs avec un autre personnage de l'écrivain, Moisés Reedson, le père d'Arturo (*alter ego* fictif de l'auteur), qui est la figure centrale de *Nada que perder*. L'épigraphe de ce roman, que Rivera présente comme un proverbe irlandais, fait écho aux derniers mots qu'aurait prononcés

---

[1] *Ibid.*, chap. IX, c. 1, p. 50. « (…) ¿Capituló el que no se suicida? ¿El robesperriano que resiste en una ciudad de comerciantes y banqueros, y no abjura de la utopía? ».
[2] *Ibid.*, chap. VI, c. 2, p. 152.
[3] *Ibid.*, chap. VIII, c. 2, p. 159.
[4] *Ibid.*, chap XII, c. 2, p. 175. « Entre tantas preguntas sin responder, una será respondida : ¿qué revolución compensará las penas de los hombres? ».
[5] MAURO CASTELLARIN Teresita, « La lenta velocidad de la mirada en la narrativa de Andrés Rivera », *Anales de Literatura Hispanoamericana, 1999*. Nous avons traduit : « Obviamente, este personaje Juan José Castelli es un protagonista ficcional que reproduce elementos pertenecientes a la vida real del personaje histórico. La actualidad de este legado radica en la esperanza en una utopía que tal vez nunca se cumpla ». Lien (consulté le 02/09/14):
http://www.ucm.es/BUCM/revistas/fll/02104547/articulos/ALHI9999220959A.PDF
[6] PIGNA Felipe, « Juan José Castelli (1764-1812), *El historiador*. Nous avons traduit : «Si ves al futuro, dile que no venga ». Lien (consulté le 02/09/2014) : http://www.elhistoriador.com.ar/biografias/c/castelli.php

le « vrai » Castelli tout en exprimant le contraire : « Quand tout le reste est perdu, il reste encore le futur[1] ».

b) José María Paz

Contrairement à Castelli, le général Paz a, lui, réellement écrit ses mémoires :

> Paz est évidemment associé à des événements et des batailles. Mais au-delà de ce rôle de premier plan, son legs le plus important réside dans le travail qu'il entreprit en tant que mémorialiste. Paz commença à écrire ses mémoires dans les années trente, après avoir été fait prisonnier d'Estanislao López en 1831, et il prolongea cette tâche jusqu'à couvrir sa dernière campagne contre Rosas entre 1840 et 1846. Il fut écrivain par nécessité : pour exorciser l'ambiance de la prison, sculpter la silhouette invincible d'un génie de guerre et redécouvrir, parmi les souvenirs de sa violence et de celle des autres, ce qui pour lui était une image séduisante de la raison publique. Dans cet amalgame difficile, José María Paz consolidait sa vocation[2].

Ce à quoi le roman fait allusion dans l'extrait suivant : « Margarita, dans l'oubli et en exil, je me suis obligé à écrire. Je n'ai pas eu plus de récompense que celle-là[3] ». Cependant, dans *Ese manco Paz*, Rivera ne met pas en scène le général en train d'écrire ses mémoires comme il le fait avec Castelli dans *La revolución es un sueño eterno*. La narration autodiégétique s'apparente davantage à une introspection et un flux de conscience : les réflexions et souvenirs s'enchaînent de manière décousue. L'accent est moins mis sur l'écriture, même si celle-ci reste présente :

> Je lis les lignes que je viens d'écrire : elles ont la froideur des données statistiques. Tant de morts. Tant de blessés. Tant de prisonniers. Tant d'armement capturé. Tant de munitions. Des déchets. Des déchets qu'emporte le vent du petit matin[4].

---

[1] RIVERA Andrés, *Nada que perder*, *op. cit.*, p. 7. « Cuando todo lo demás está perdido, todavía queda el futuro ».

[2] BOTANA Natalio R., « Los ardides de la memoria: José María Paz entre la guerra y la revolución », Salta, Revista Escuela de Historia n°6, ene./dic. 2007. Nous avons traduit : «A Paz, obviamente, lo recuerdan acontecimientos y batallas. Pero, más allá de este papel protagónico, su legado más importante reside en la labor que emprendió como memorialista. Comenzó Paz a escribir sus *Memorias* en la década del treinta, luego de que cayera preso de Estanislao López en 1831, y estiró posteriormente esa tarea hasta cubrir su última campaña contra Rosas entre 1840 y 1846. Fue escritor por necesidad: para exorcizar el ambiente de la prisión, esculpir la silueta invencible de un genio de la guerra y redescubrir, entre los recuerdos de la violencia propia y ajena, lo que para él era una imagen apetecible de la razón pública. En esa difícil amalgama, José María Paz afincaba su vocación ». Lien (consulté le 02/09/14) :
http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1669-90412007000100002

[3] RIVERA Andrés, *Ese manco Paz, op. cit.*, p. 74. « Margarita, en el olvido y en el destierro, me obligué a escribir. No tuve más recompensa que ésa ».

[4] *Ibid.*, p. 12. « Leo las líneas que acabo de escribir: tienen la frialdad de los datos estadísticos. / Tantos muertos. Tantos heridos. Tantos prisioneros. Tanto armamento capturado. Tantas municiones. Basura. Basura que arrastra el viento de la madrugada ».

On peut imaginer qu'on accède à ses pensées et souvenirs alors qu'il est en train de rédiger ses mémoires, car il ne commente pas ce qu'il vient d'écrire comme le faisait Castelli. En effet, il commente un texte auquel le lecteur n'a pas accès : on ignore le nombre de morts, blessés, prisonniers, etc., qu'il apparente à des statistiques.

Les chapitres intitulés « La República » (dont le narrateur est Paz) se déroulent une nuit d'hiver de 1854, peu de temps avant la mort de Paz, puisque celui-ci est décédé le 22 octobre de la même année. Paz est veuf (sa femme, Margarita Weild, est morte depuis six ans) et répète qu'il est vieux (il a soixante-trois ans), ce qu'il répétait déjà quand il avait quarante-neuf ans[1]. Cette vieillesse est soulignée alors que Paz constate que sa mémoire légendaire commence à faillir et qu'il a toutes les peines du monde à récupérer un morceau de poulet qu'il a fait tomber pendant son repas[2]. Il s'agit là d'une des plus longues descriptions du personnage dans ce court roman.

Paz est respecté pour son passé militaire, bien qu'il ne semble en tirer aucune gloire. Il vit libre à Buenos Aires, cette même ville où il fut emprisonné comme il se plaît à le rappeler : « (…) je me regarde, ici, à Buenos Aires, dans la ville qui fut ma prison et dont les maîtres me traitent comme un roi, aujourd'hui, avec ce respect qu'on réserve aux grands-pères un peu gâteux, et narrateurs balbutiants d'histoires inachevées[3] ». En effet, au gré de ses souvenirs, un goût d'inachevé prédomine :

> Et peut-être que m'attendent une ou deux batailles à livrer, une ou deux cartes où je marquerai avec des petits X rouges ou noirs où la troupe indocile à mes ordres embusquera l'ennemi, qui que soit l'ennemi, et où mourra la malheureuse paysannerie à mes ordres, et où mourront les officiers à mes ordres, les chevaux à mes ordres, et les canons à mes ordres[4].

Il entretient encore un lien presque intime avec la guerre, sa femme le lui signalait d'ailleurs, de son vivant : « *Paz, vous êtes marié avec la guerre, pas avec moi. Et la guerre, Paz, est une épouse pour la vie éternelle*[5] ». Il se sent inutile et son bras amputé, qui ne l'a pas empêché de remporter de nombreuses batailles, semble lui manquer davantage maintenant qu'il ne se bat plus :

---

[1] « Vous, Paz, vous avez quarante-neuf ans. / Vous, Paz, vous avez vingt ans de guerre et huit de prison. / Vous, Paz, vous êtes un vieux monsieur ». « Usted, Paz, tiene cuarenta y nueve años. / Usted, Paz, tiene veinte años de guerra y ocho de prisión. / Usted, Paz, es un anciano. », *ibid.*, p. 87.

[2] *Ibid.*, p. 92-93.

[3] *Ibid.*, p. 14-15. « (…) me miro, aquí, en Buenos Aires, en la ciudad que fue mi cárcel y cuyos dueños me agasajan, hoy, con ese respeto que se les depara a los abuelos algo idos, y balbuceantes narradores de historias inconclusas (…) ».

[4] *Ibid.*, p. 34. « . Y quizá me aguarden una o dos batallas por librar, uno o dos mapas donde marcaré con pequeñas X rojas o negras dónde la díscola tropa a mi mando emboscará al enemigo, quien sea el enemigo, y dónde morirá el desventurado paisanaje a mi mando, y dónde morirán los oficiales a mi mando, los caballos a mi mando, y los cañones a mi mando ».

[5] *Ibid.*, p. 64. « *Paz, usted está casado con la guerra, no conmigo. Y la guerra, Paz, es una esposa de vida eterna* ».

> Moi, oui, j'ai un visage, mais je suis manchot.
> Moi, oui, j'ai des yeux, mais je suis manchot.
> Moi, oui, j'ai une bouche, mais je suis manchot.
> J'échange verge contre main saine[1].

Comme Castelli, il dort toujours sur son lit de camp :

> À moi, les maîtres de Buenos Aires m'ont cédé une maison, et ils ont récupéré, je ne sais où, le grabat sur lequel j'ai reposé mes os quand Rosas a fait en sorte que je sois son otage, et fait en sorte que j'aie pour prison une quelconque pierre humide de Luján… (…) Je dors, comme dorment les vieux dans cette ville, les vieux pauvres. Sur des lanières de cuir et un cadre en bois. Lit de camp, ils appellent ça[2].

Est-ce par habitude ou parce qu'il ressent toujours une certaine insécurité qu'il dort avec un pistolet à portée de main ? Quoi qu'il en soit, il ne parvient pas à trouver le sommeil : « Dieu, ce vieux a besoin de dormir… Tu m'écoutes, Dieu[3] ? ».

Pendant cette soirée d'hiver, cette nuit d'insomnie, Paz se remémore son long emprisonnement (« trois mille deux cents quatre-vingt-cinq jours de prison[4] »), son exil en Uruguay, mais aussi les batailles qu'il a gagnées contre Rosas. Il se souvient de sa femme qui lui manque et parle à son fantôme.

Il rêve d'une République qui n'existe toujours pas. Son idéal républicain semble être la République romaine[5]. Il se souvient de sa mère Tiburcia — dont le prénom semblait la prédisposer à transmettre un certain idéal politique à son fils — qui, quand il a eu vingt ans, l'a amené au général Belgrano pour qu'il lutte à ses côtés. Il se rappelle de l'enthousiasme de ses parents pour la Révolution de Mai. De fait, Tiburcia Haedo de Paz fit partie des « *patricias argentinas* » puisqu'elle aida à financer l'Armée du Nord peu après la Révolution, comme le signalent certains ouvrages historiographiques argentins[6]. Quant à son père, Paz se souvient :

> J'ai vu pleurer mon père, quand sont arrivées à Córdoba les nouvelles de l'agitation portègne un 25 mai 1810.

---

[1] *Ibid.*, p. 13. « Yo sí tengo cara, pero soy manco. / Yo sí tengo ojos, pero soy manco. / Yo sí tengo boca, pero soy manco. / Cambio verga por mano sana ».

[2] *Ibid.*, p. 48-49. « A mí, los dueños de Buenos Aires me cedieron una casa, y rescataron, no sé dónde, el camastro en el que descansé mis huesos cuando Rosas dispuso que fuera su rehén, y dispuso que tuviese por cárcel alguna piedra húmeda de Luján… (…) Duermo, como duermen los viejos en esta ciudad, los viejos pobres. Sobre unas tiras de cuero y unos parantes de madera. Catre, que le dicen ».

[3] *Ibid.*, p. 82. « Dios, este viejo necesita dormir… ¿Me escuchás, Dios? »

[4] *Ibid.* p. 11.

[5] « Rome est vivante. Et c'est là qu'aurait dû vieillir mon général don Manuel Belgrano. / Mais non. / Et pourquoi non ? / Non, pourquoi ? ». « Está viva Roma. Y allí debió envejecer mi general don Manuel Belgrano. / Pero no. / ¿Y por qué no? / No, ¿por qué? », *ibid.*, p. 77.

[6] Voir notamment : CARRANZA Adolfo Pedro, *Patricias Argentinas*, Buenos Aires, Sociedad Patricias Argentinas « Dios y Patria », 1910. Et : CARRI PEREZ Julio, *Córdoba y la Revolución de Mayo*, Universidad Nacional de Córdoba, 1960.

> Cet homme sensé, soigneux et attentif aux règles les plus strictes des bonnes manières, dédaigneux des gratifications émotionnelles, a pleuré. Les proclamations jacobines et démocratiques de mai ont chargé ses yeux de larmes tièdes et dociles.
> Mon père a-t-il pleuré ? Il a pleuré.
> Sa voix a tremblé, ses yeux se sont humidifiés et il a murmuré peu importe quel soulagement rhétorique exalté.
> Je me souviens qu'il a prononcé des mots comme *despotisme, libres, indépendants*, dans son murmure. Il les a prononcés comme s'il les découvrait, ou comme si, parce qu'il venait de les découvrir, il se décidait à les incorporer, nouveaux, splendides, magiques, à son maigre vocabulaire[1].

Paz hérita donc cet idéal républicain de sa famille, mais au soir de sa vie, comme Castelli, il sent qu'il a échoué. Il se souvient avoir noté, quelque part, quand était prisonnier : « *La cause de la patrie est déjà comme étrangère aux peuples*[2] ». « Il a gagné de nombreuses batailles mais n'a pas gagné la guerre[3] » ; et il s'interroge sur la finalité de la cause pour laquelle il a lutté durant les incessantes guerres civiles qui ont suivi la Révolution de Mai :

> Et à Montevideo, quand j'ai récupéré mon sabre de combat, j'ai relu cette somptueuse ligne qu'on attribue à Napoléon : *La révolution est une idée qui a trouvé des baïonnettes*.
> Mes hommes ont empoigné des baïonnettes. Pour quelle révolution ont-ils empoigné des baïonnettes, mes hommes, que je n'ai pas pleurés quand ils sont morts[4]?

Il affirme avoir toujours été pauvre[5] et, comme Castelli au moment de faire son testament, il dresse un inventaire de ses maigres biens :

> Voyons, Paz : vous avez deux chemises, deux pantalons, une paire de chaussures, une veste, un poncho, vos bottes de guerre, deux pistolets. Vous avez une boîte de cigares brésiliens.
> Vous avez de l'appétit, Paz.
> Vous avez des appétits.
> Vous n'avez pas un centime d'économisé, Paz. Même pas pour payer votre enterrement[6].

---

[1] *Ese manco Paz, op. cit.*, p. 32-33. « Vi llorar a mi padre, cuando llegaron a Córdoba las noticias del alboroto porteño un 25 de Mayo de 1810. / Aquel hombre juicioso, prolijo y atento a las reglas más estrictas del comportamiento formal, desdeñoso de las gratificacions emocionales, lloró. Las proclamas jacobinas y democráticas de mayo cargaron sus ojos con tibias y dóciles lágrimas. / ¿Lloró mi padre? Lloró. / Le tembló la voz a mi padre, y se le humedecieron los ojos y murmuró no importa qué exaltado desahogo retórico. / Recuerdo que hubo palabras como *despotismo, libres, independientes* en su murmullo. Las hubo como si las descubriera, y como si, recién descubiertas, se decidiera a incorporarlas, nuevas, espléndidas, mágicas, a su parco vocabulario ».

[2] *Ibid.*, p. 11. « *En los pueblos es ya como extranjera la causa de la Patria* ».

[3] Comme le souligne Rivera : « Celui-ci qui a gagné toutes ses batailles mais qui a perdu la guerre. ». Nous avons traduit : « ése que ganó todas sus batallas pero perdió la guerra », *in* « Andrés Rivera : "Yo no fui Paz", entrevue avec Paulo RICCI, *El Paraninfo*, octubre de 2003.

[4] *Ibid.*, p. 101. « Y en Montevideo, cuando recuperé mi sable de pelea, volví a leer aquella suntuosa línea que atribuyen a Napoleón: *La revolución es una idea que ha encontrado bayonetas*. / Mis hombres empuñaron bayonetas. ¿Por cuál revolución empuñaron bayonetas mis hombres, a los que no lloré cuando murieron ».

[5] « Je suis et j'ai toujours été des plus pauvres ». « Soy y he sido pobre de toda pobreza », *ibid.*, p. 81.

[6] *Ibid.*, p. 91. « Veamos, Paz: usted tiene dos camisas, un par de pantalones, un par de zapatos, una chaqueta, un poncho, sus botas de guerra, un par de pistolas. Tiene una caja de cigarros brasileros. / Tiene apetito, Paz. / Tiene apetitos, Paz. / No tiene un centavo ahorrado, Paz. Ni para pagar su entierro ».

Il regrette de vivre dans un pays où les pauvres sont les seuls perdants[1]. Sa famille voulait « une patrie pour tous ». Et il se souvient de lui,« ce petit officier de Córdoba qui jura de donner sa vie pour une patrie d'hommes égaux[2] ». Lui, à qui ses amis reprochent d'avoir vendu son âme à Saint Benoît de Palerme — appelé aussi Saint Benoît le More, à cause de ses origines africaines —, « leur concédait, aux esclaves noirs, le statut et les droits de l'homme libre[3] » et n'hésitait pas à affirmer que les Noirs étaient les meilleurs soldats d'infanterie d'Amérique du Sud. Mais il est contraint de reconnaître son impuissance à réaliser cet idéal : « J'ai cru que je pouvais constituer un pays d'hommes justes et égaux[4] ».

Il n'a que mépris pour les riches, les patrons de Buenos Aires — représentés de manière métonymique par Nicolás de Anchorena[5] — qui le respectent maintenant alors qu'ils le marginalisaient auparavant : « Ils s'écartaient de moi, les messieurs, comme si moi, le manchot Paz, j'étais un de ces lépreux du Moyen-Âge, condamnés à la solitude par les canons de l'Eglise de Dieu[6] ». Il les désigne par leurs fonctions : « Ils sont docteurs en lois, diplomates », précise qu'ils entraient dans la cathédrale « vêtus de vêtements dessinés et confectionnés par un Français astucieux et délicat » et ajoute qu'absolument tous sont « possesseurs de terres, de bois où ne pénètre pas la lumière du soleil, de rivières pas encore baptisées, de pluies et de chiens, de nuages, de chevaux et de brebis. Et de taureaux et de vaches. Et de poules aussi ». Ces riches qu'il désigne aussi comme « le destin de la République » s'agenouillaient alors devant « le Christ », c'est-à-dire Rosas, « gardien zélé de leurs fortunes[7] ».

---

[1] *Ibid.*, p. 74 : « un país donde sólo pierden los pobres ».
[2] *Ibid.*, p. 77. « ese oficialito cordobés que juró dar la vida por una patria de iguales »
[3] *Ibid.*, p. 53. « les concedía, a los negros esclavos, el estatuto y los derechos del hombre libre »
[4] *Ibid.*, p. 94. « Creí que yo podía constituir un país de justos e iguales ».
[5] Nom d'une riche famille créole, l'une des plus représentatives de la classe dirigente de Buenos Aires. Cette famille est souvent mentionnée dans les ouvrages de Rivera. On peut lire, par exemple, dans *Cría de asesinos* : « *Tu sais d'où viennent les grandes fortunes argentines ? De la contrebande, de la terre, des vaches ? Et de l'esclavage. Tu sais d'où vient un nom de famille comme Anchorena ?* ». « *¿Sabes de dónde vienen las grandes fortunas argentinas ? Del contrabando, de la tierra, de las vacas ?* Y de la mita. / *¿Sabes de dónde viene un apellido como Anchorena ?* », RIVERA Andrés, *Cría de asesinos*, Buenos Aires, Alfaguara, 2004, p. 35. Pour Rivera : « Le nom de famille Anchorena a servi pour que même les plus ignorants de la société argentine soient d'accord sur ce dicton "plus riche qu'Anchorena" . Nous avons traduit : « El apellido de Anchorena sirvió para que aún los más ignorantes de la sociedad argentina comulgasen ese dicho "más rico que Anchorena". », *in* « No hay revolución sin revolucionarios », entrevue avec Eduardo Castilla, *op. cit.* Dans une autre entrevue il dit : « les Anchorena, (…) durant des décennies ce nom de famille fut le prototype des immensément riches ». Nous avons traduit : « los Anchorena, (…) durante décadas ese apellido fue el prototipo de los inmensamente ricos. », *in* Marina RABAT, « Una entrevista a Andrés Rivera: *Un estilo propio habla de la experiencia histórica », op. cit.*
[6] *Ese manco Paz, op. cit.*, p. 15. « Se apartaban de mí, los señores, como si yo, el manco Paz, fuese uno de esos leprosos de la Edad Media, condenados a la soledad por los cánones de la Iglesia de Dios ».
[7] *Ibid.* p. 15-16. « Son doctores en leyes, diplomáticos », « vestidos con ropas diseñadas y confeccionadas por un francés astuto y delicado », « poseedores de tierras sin horizontes, de bosques donde no penetra la luz del sol, de ríos aún no bautizados, de lluvias y de perros, de nubes, de caballos y de ovejas. Y de toros y

Alors que Rosas est en exil en Angleterre, et que lui, Paz, fait figure de héros, rien ne semble avoir changé, les inégalités demeurent :

> Pour qui ai-je gagné ces batailles ?
> Pour quoi ?
> Eux sont très riches, et ils l'étaient quand ils s'agenouillaient devant les portraits de Rosas, et les furieuses exhortations de ses proches.
> Eux sont très pauvres. Et ils l'étaient, ils n'ont pas cessé de l'être, quand on leur permettait de s'approcher de l'air que Rosas et ses proches leur concédaient pour qu'ils oxygènent leur détresse et leurs mesquineries[1].

Malgré les différentes allusions à la violence du rosisme et à la cruauté de Rosas, malgré son mépris pour cet homme qui ne fut jamais un soldat[2] et pour qui la République est synonyme d'*estancia*, Paz finit par se trouver des points communs avec celui qui le condamna à l'exil et qui, à son tour, vit exilé en Angleterre. Tous deux veulent la même chose pour la République : « Paix, ordre, quiétude et prospérité » pour Paz, « ordre, quiétude, paix et prospérité[3] » pour Rosas. Argentins et catholiques tous les deux, seul leur patrimoine semble les différencier : « Rosas est propriétaire de quelque chose comme trois cent mille têtes de bétails et quatre millions de pesos argent. Moi je fume des petits cigares brésiliens, parce qu'ils sont bons et pas chers[4] ». Ce qui contraste aussi avec la liste des possessions de Paz que nous avons citée précédemment.

Alors que *la Mazorca* de Rosas traquait les « Unitaires sauvages » (dont Paz faisait partie) et que les Argentins devaient louer la Fédération et Rosas, Paz s'interroge sur cette opposition farouche entre Fédéraux et Unitaires :

> Unitaires ?
> Fédéraux ?
> Je me suis toujours demandé qui identifiaient ces dénominations, ces noms communs de clans ou de tribus, ces hurlements qui jaillissent des gorges de la paysannerie, aujourd'hui, et qu'on a entendu hier, et qu'on entendra demain au milieu des tourments d'un égorgement puis d'un autre.

---

de vacas. Y de gallinas también », « el destino de la República », « celoso guardián de sus fortunas ».

[1] *Ibid.*, p. 63. « ¿Para quién gané esas batallas? / ¿Para qué? / Ellos son muy ricos, y lo eran cuando doblaban la rodilla ante los retratos de Rosas, y las furiosas exhortaciones de su parentela. / Ellos son muy pobres. Y lo eran, y no dejaron de serlo, cuando se les permitía rozar el aire que Rosas y su parentela les concedían para que oxigenasen sus desamparos y sus ruindades ».

[2] « Rosas n'a pas aspiré à revêtir les uniformes de la patrie. Rosas s'est excusé de ses responsabilités d'Argentin lors des guerres pour l'Indépendance, et il a seulement prouvé son courage, et ses lâchetés, dans le domptage de chevaux revêches et sombres ». « Rosas no aspiró a vestir los uniformes de la patria. Rosas se excusó de sus responsabilidades de argentino en las guerras de la Independencia, y sólo probó su coraje, y sus cobardías, en la doma de caballos ariscos y sombríos. », *ibid.*, p. 76. Et si Rosas a hérité de l'épée de San Martín, c'est Paz qui a mis en œuvre ses tactiques de guerre sur le terrain : « Il a été le seul à prêter à attention à San Martín, quand San Martín a donné des leçons de tactique et stratégies à ses officiers ». « Fue el único en prestar atención a San Martín, cuando San Martín dictó clases de táctica y estrategias a sus oficiales… », *ibid.*, p. 44.

[3] *Ibid.*, p. 47. « paz, orden, quietud y prosperidad », « orden, quietud, paz y prosperidad ».

[4] *Ibid.* « Rosas es propietario de algo así como trescientos mil vacunos y cuatro millones de pesos plata. Yo fumo cigarritos brasileros, porque son buenos y baratos ».

> Rosas a dit que quand on l'appelait fédéral il riait. Intelligent, Rosas[1].

Paz craint que le pays que Rosas et lui connaissent ne devienne la Pologne du Sud, c'est-à-dire une République qui disparaît, un pays qui perd son indépendance et que d'autres états se partagent (ce qui fut réellement le cas de la Pologne entre la fin du XVIII[e] siècle et 1918)[2]. Il incrimine ses concitoyens, leur hypocrisie, leur lâcheté, leur soumission et leur opportunisme :

> Je suis un vieux qui marche dans Buenos Aires, et ceux qui colportaient des ragots à Rosas et à ses femmes me saluent. Ils collectaient les ragots, mes saluteurs, dans les sinuosités de la ville, et ils les accumulaient dans les oreilles et ses oreilles ne dormaient pas dans les maisons, dans les lits des riches et des pauvres. Ils me saluent. Ceux-là et celles-là me saluent.
> (…) Ils saluent mes médailles, les enfoirés et les salopes.
> (..) Ce sont les cancaniers et les cancanières de toujours. Ils l'ont été pour les plénipotentiaires du trône espagnol. Ils l'ont été pour l'homme qui, avec leur consentement, les a dévoyés[3].

Comme dans *La revolución es un sueño eterno*, la ville de Buenos Aires, qui représente à la fois le pays entier et ses habitants, est montrée du doigt :

> Et je marche dans ce Buenos Aires encanaillé, dans ce Buenos Aires qui absout les assassins de *la Mazorca*, et ceux qui se sont enrichis avec leurs égorgements (…).
> Que peut faire quelqu'un comme moi, dans Buenos Aires, quand *la Mazorca* torture quelqu'un d'autre jusqu'à l'agonie, et que la ville, la ville entière, détourne le regard[4] ?

Il termine son récit (et Rivera son court roman) en disant qu'il dormira peut-être une nuit de plus dans « un pays avec beaucoup d'esclaves et très peu de désespérés[5] ».

Nul doute que ces deux figures historiques que sont Castelli et Paz sont comme des doubles de Rivera qui les re-crée tout en exprimant à travers eux son ressenti sur

---

[1] *Ibid.*, p. 51. « ¿Unitarios? / ¿Federales? / Siempre me pregunté a quiénes identificaban esas denominaciones, esos apelativos de clanes o de tribus, esos alaridos que brotan de las gargantas del paisanaje, hoy, y que se escucharon ayer, y que se escucharán mañana entre los tormentos de un degüello y otro. / Rosas dijo que cuando lo llamaban federal se reía. Inteligente, Rosas ».

[2] À travers Paz, Rivera fait allusion au pays que son père a dû quitter pour des raisons politiques. On trouve également des allusions à la Pologne dans *En esta dulce tierra*, et d'autres nombreux récits de Rivera.

[3] *Ibid.*, p. 62-63. « Soy un viejo que camina por Buenos Aires, y los que llevaban alcahuetería a Rosas y a sus mujeres, me saludan. Recogían las alcahueterías, mis saludadores, en las tortuosidades de la ciudad, y las acumulaban en los oídos, y esos oídos no dormían en las casas, en las camas de ricos y pobres. Me saludan. Ésos y ésas me saludan. / (…) Saludan a mis medallas, los putos y las putas. / (…) Son los alcahuetes y las alcahuetas de siempre. Lo fueron de los plenipotenciarios del trono español. Lo fueron del hombre que, con el consentimiento de ellas y de ellos, los emputeció ».

[4] *Ibid.*, p. 63-64 et 89. « Y yo camino por este Buenos Aires encanallado, por este Buenos Aires que absuelve a mazorqueros asesinos, y a los que lucraron con sus degüellos (…). / ¿Qué puede hacer alguien como yo, en Buenos Aires, cuando la Mazorca tortura a otro alguien hasta la agonía, y la ciudad, la ciudad entera, mira para otro lado? ».

[5] *Ibid.*, p. 101. « un país con muchos esclavos y muy pocos desesperados ».

l'histoire argentine. Ces personnages restent vraisemblables[1], mais leur idéologie transparaît à travers le prisme de celle de Rivera. Comme le souligne María Malusardi :

> La façon dont Rivera s'approprie l'histoire et ses protagonistes est abusive dans le bon sens, c'est-à-dire dans le sens de la transgression. L'histoire et ses protagonistes sont, pour Rivera, le miroir de ses propres fantômes parce que tout écrivain authentique, que cela lui plaise ou non, plus ou moins consciemment, travaille avec ses fantômes les plus anciens, manipulant les fils en fonction de ses urgences littéraires. L'histoire, en définitive, prête ses personnages à Rivera pour la manipulation et le jeu. (…)
> En définitive, les voix de tous ces personnages — ni Rosas, ni Paz, ni Castelli, ni Bedoya, ni Lucrecia sont poètes — construisent une voix poétique unique et percutante : celle d'Andrés Rivera[2].

Si Rivera se sent plus proche idéologiquement parlant de Castelli[3], il éprouve cependant une certaine admiration pour le Général Paz qui fut, pour lui, au moment où il écrivit le roman, « un archétype moral » :

– Paz vous est très sympathique.

---

[1] En dehors des éléments biographiques que Rivera a conservé dans l'élaboration de sa fiction, il a souhaité maintenir une certaine vraisemblance dans ce qui correspond à la fiction. En témoigne sa réponse à la question posée par Eduardo Castilla : **« Castelli écrit sur son cahier : "des hommes comme moi ont été vaincus plus d'une fois pour être apparus sur la scène de l'histoire avant que ce ne soit leur tour". Cette idée ne revient-elle pas à dire que la révolution était prématurée ?**
AR : Demandez-vous ce qui passe par la tête des révolutionnaires au moment où éclate une révolution. Lénine, en Suisse, est resté absolument surpris. Mao Tse Toung a attendu vingt ans dans une bourgade très misérable, jusqu'à la déroute de l'impérialisme japonnais en 1945, pour se lancer dans la révolution. Je crois que ce sont des questions que des révolutionnaires comme Castelli étaient obligés de se poser. Et après, ce roman écrit cent et quelques années plus tard, nous trouve avec ça, avec Juan Manuel de Rosas en train de commencer à émerger sur la scène politique et sociale du pays dix, douze ans après la Révolution de Mai. Cela je peux le voir, Castelli ne le pouvait pas. Mais par contre*, Castelli pouvait se poser ces questions et je crois que ce sont des questions vraisemblables.* ». Nous avons souligné et nous avons traduit : **« Castelli escribe en su cuaderno: "hombres como yo fueron derrotados más de una vez por irrumpir en el escenario de la historia antes de que suene su turno". Esa idea ¿no tiene que ver con decir que la revolución era prematura ?**
AR : Pregúntese qué pasaba por la cabeza de los revolucionarios en momentos en que estalla una revolución. Lenin, en Suiza, quedó absolutamente sorprendido. Mao Tse Tung estuvo veinte años esperando en una aldea misérrima, hasta el '45, a la derrota del imperialismo japonés para lanzarse a la revolución.
Creo que que son preguntas que revolucionarios como Castelli estaban obligados a hacerse. Y después, esta novela, esta novela escrita ciento y pico de años después, nos encuentra con eso, con que alguien como Juan Manuel De Rosas comienza a emerger en el escenario político y social del país diez, doce años después de la Revolución de Mayo. Eso yo lo puedo ver, no lo podía ver Castelli. Pero sí, *Castelli podía hacerse esas preguntas y creo que son preguntas verosímiles.* »

[2] MALUSARDI María, « A propósito de Ese manco Paz », Tucumán, *La Gaceta Literaria*, 27/07/03. Nous avons traduit : El modo en el que Rivera se apropia de la historia y de sus protagonistas es abusivo en el buen sentido, esto es, en el sentido de la transgresión. La historia y sus protagonistas son, para Rivera, el espejo de sus propios fantasmas porque todo auténtico escritor, le guste o no, más o menos consciente, trabaja con sus fantasmas más antiguos, manejando los hilos en función de sus urgencias literarias. La historia, en definitiva, le presta sus personajes a Andrés Rivera para la manipulación y el juego. (…) En definitiva, las voces de todos sus personajes —ni Rosas ni Paz ni Castelli ni Bedoya ni Lucrecia son poetas— construyen una única y contundente voz poética: la de Andrés Rivera ». Lien (consulté le 05/09/14) : http://www.lagaceta.com.ar/nota/207041/LGACETLiteraria/proposito_Ese_manco_Paz.html

[3] « Du point de vue idéologique, je suis beaucoup plus proche de Castelli que de Paz, qui, en définitive, fut un républicain conservateur ». Nous avons traduit : « Desde el ángulo ideológico, yo estoy mucho más cerca de Castelli que de Paz, que en definitiva fue un republicano conservador. », « Paz fue un arquetipo moral, como no hubo otros », entrevue avec Ángel BERLANGA, Página /12, 20/07/03. Lien (consulté le 05/07/14) : http://www.pagina12.com.ar/imprimir/diario/cultura/7-22972-2003-07-20.html

– Exactement. Pour deux raisons. Paz a toujours été républicain. Belgrano a pensé à une monarchie, et Paz a été soldat de Belgrano. José de San Martín a été sur le point de quitter la France où il s'était exilé quand la révolution ouvrière de 1848 a éclaté ; San Martín est arrivé au pays avec le grade de lieutenant colonel et en ayant servi les monarchies espagnoles. Les parents de Paz, en particulier sa mère Tiburcia Haedo, ont été républicains. C'est une des raisons. L'autre c'est que Paz a été le meilleur tacticien qu'ait jamais eu ce qu'on appelle l'armée argentine. Et qu'elle n'aura jamais. Il n'a pas tué, il n'a pas torturé. Il n'a pas été traduit en justice ni une minute ni vingt ans après comme cela se passe aujourd'hui, avec les hauts officiers de l'armée pour des crimes contre des personnes sans défense. Une information : les « *montoneros* » d'Estanislao López l'ont capturé parce qu'il ne vivait pas à l'arrière-garde de son armée ; lui allait au combat. Et parce que son cheval ne savait pas courir les pattes entravées par les *boleadoras*. Mais lui allait explorer les lignes ennemies. Difficile de trouver un homme comme Paz dans les annales de ce qu'on appelle l'histoire de ce pays. Ce n'est pas une mince raison pour écrire[1].

c) Juan Manuel de Rosas

Rosas est la troisième figure historique argentine qui se détache dans l'œuvre romanesque de Rivera. Personnage secondaire dans *En esta dulce tierra*, comme peuvent l'être les personnages historiques dans un roman historique « traditionnel », il était juste évoqué brièvement dans une note de bas de page à la fin de *La revolución es un sueño eterno*, avant de devenir le protagoniste de *El farmer* et le co-protagoniste de *Ese manco Paz*. Précisons que dans *En esta dulce tierra* et *La revolución es un sueño eterno*, c'est avant tout comme despote sanguinaire qu'il apparaît, indissociable de *la Mazorca*, sa police politique.

Dans *El farmer*, Rivera choisit d'aborder cette ancienne figure autoritaire dans la misère de l'exil, misère qu'il fait contraster avec la splendeur passée d'un personnage qui aspire à laisser son nom dans l'histoire argentine.

Dans ce court roman, Rosas est le narrateur principal et la focalisation est essentiellement interne. Un narrateur à la troisième personne — sorte de dédoublement du protagoniste — apparaît mais très rarement. Rivera donne ainsi à son roman un faux air de témoignage. Il déclara à sa sortie en 1996 avoir choisi la première personne pour

[1] *Ibid.* Les « bolas » ou « boleadoras » désignent une arme de jet comprenant plusieurs masses sphériques réunies par des liens, et servent à capturer les animaux en entravant leurs pattes.
« –A usted Paz le cae muy bien.
–Exactamente. Por un par de razones. Paz fue siempre republicano. Belgrano pensó en una monarquía, y Paz fue soldado de Belgrano. José de San Martín estuvo a punto de marcharse de su exilio en Francia cuando estalló la revolución obrera de 1848; San Martín llegó al país con el grado de teniente coronel, y habiendo servido a las monarquías españolas. Los padres de Paz, en particular su madre, Tiburcia Haedo, fueron republicanos. Esa es una razón. La otra es que Paz fue el mejor táctico que nunca tuvo esto que se llama ejército argentino. Y que nunca tendrá. No mató, no torturó. No fue llevado a ningún tribunal, ni un minuto ni 20 años después, como ocurre hoy con altos oficiales del ejército, por crímenes contra personas indefensas. Un dato: los montoneros de Estanislao López lo capturan porque él no vivía en la retaguardia de su ejército; él ponía el cuerpo. Y porque su caballo no sabía correr boleado. Pero él iba a explorar las líneas enemigas. Difícil de encontrar a un hombre como Paz en los anales de lo que se llama la historia de este país. No es poco motivo para escribir ».

« ne pas juger », « pour essayer de comprendre[1] », et dit dans une entrevue :

> Je ne ressens pour lui aucune sympathie (comme j'en avais pour Castelli) ni politique, ni idéologique, ni humaine. Mais j'ai quelques points communs avec Rosas. Quand je me suis lancé dans l'écriture de *El farmer* j'étais déjà un vieil homme, comme Rosas. Rosas vivait en exil, et moi aussi, dans ce pays. Rosas était seul et moi aussi. Alors je l'ai fait parler et je l'ai fait parler à la première personne, en suivant une recommandation de Cesare Pavese. Personne ne pouvait penser que Rosas allait bomber le torse en parlant à la première personne, ni que moi j'allais écrire un pamphlet antirosiste avec Rosas parlant à la première personne[2].

De fait, Rivera choisit d'évoquer Rosas vers la fin de sa vie, alors qu'il a soixante-dix-huit ans et vit exilé en Angleterre. Dès l'*incipit* (que nous avons en partie cité antérieurement), il nous dépeint un Rosas qui mène une vie solitaire et austère. Grand propriétaire terrien en Argentine, Rosas se définit comme un simple « paysan » dans son exil anglais : « propriétaire d'une ferme d'à peine 37 hectares, d'un ranch dont ses voisins ne sont pas jaloux et qu'ils ne convoitent pas[3] ». Il dépend financièrement de quelques anciens amis et maintient une correspondance humiliante avec eux, dans laquelle il se voit obligé de leur réclamer d'anciennes dettes dont ils ne se sont jamais acquittés[4] ou de leur faire l'aumône[5]. Il se sent trahi et abandonné de tous ; même sa fille Manuelita, qui était presque son double — « Elle était Rosas[6] » —, s'est mariée contre son avis et ne lui rend plus visite. Dans l'isolement de son exil, il ressasse cet abandon dans un long soliloque :

> Je suis seul et je parle, pour moi, en ce matin britannique et froid.
> Je suis un homme fort et je pleure, parfois, l'oubli des autres. Pourquoi ma vieillesse ne doit-elle pas pleurer, parfois, l'oubli des autres[7] ?

---

[1] RODRIGUEZ Julián, « Sobre *El farmer* y Andrés Rivera », *Letras libres*, junio de 2004. Lien (consulté le 06/09/14) : http://www.letraslibres.com/index.php?art=9701

[2] LANESE Diego, MONTERO Hugo, PORTELA Ignacio, *Revista Sudestada* n°10, « Andrés Rivera : "No puedo hacer otra cosa que escribir libros" », julio de 2002. Nous avons traduit : « No siento por él ninguna simpatía (como la tenía por Castelli) ni política, ni ideológica, ni humana. Pero tengo algunos puntos de contacto con Rosas. Cuando me lancé a escribir *El farmer* yo ya era un viejo, como Rosas. Rosas vivía en el exilio, yo también, en este país. Rosas estaba solo, y yo también. Entonces lo hice hablar, y lo hice hablar en primera persona, siguiendo una recomendación de Cesare Pavese. Nadie podía pensar que Rosas se iba a golpear el pecho hablando en primera persona, ni que yo iba a escribir un panfleto antirosista con Rosas hablando en primera persona ».
Lien (consulté le 06/09/14) : http://www.revistasudestada.com.ar/web06/article.php3?id_article=228
Il précise dans une autre entrevue qu'il ne sagissait pas : « (…) d'un exil territorial mais, pour citer Sartre, d'un exil existentiel ». Nous avons traduit : « (…) no un exilio territorial sino, para citar a Sartre, un exilio existencial. », « Paz fue un arquetipo moral, como no hubo otros », entrevue avec Ángel Berlanga, *Página /12*, 20/07/03, *op. cit.*

[3] *Ibid.*, p. 14. « dueño de una granja de apenas 37 hectáreas, de un rancho que sus vecinos no envidian ni codician (…) ».

[4] *Ibid.*, p. 57-58.

[5] *Ibid.*, p. 73.

[6] *Ibid.*, p. 75.« Ella era Rosas ».

[7] *Ibid.*, p. 61.« Estoy solo, y hablo, para mí, en un frío mediodía británico. / Soy un hombre fuerte, y lloro, a veces, el olvido de los otros. ¿Por qué mi vejez no debe llorar, a veces, el olvido de los otros? ».

Il évoque à plusieurs reprises les circonstances qui ont entraîné son exil : la défaite contre les troupes d'Urquiza lors de la bataille de Caseros et le peuple dont il avait su se faire aimer qui lui a tourné le dos et crie *« Vive Urquiza »* après avoir crié *« Vive Rosas »*.

L'exil qu'il subit depuis vingt ans est une souffrance permanente : « Quelqu'un sait-il ce qu'est l'exil ? Quelqu'un sait-il ce que sont vingt années d'exil[1] ? ». Il répond à son médecin anglais qui lui demande où il habite : « Vous a-t-on parlé, à vous, d'un endroit appelé exil[2] ? ». Il se sent étranger dans son comté où il est un simple « *farmer* » anonyme. Son essence argentine ressort dans son quotidien, presque comme une revendication, car il se nourrit exclusivement de viande grillée et de maté, et dans les allusions faites à la nourriture en général : « Ici les Anglais boivent du maté dans mon maté. Je leur fais découvrir le potiron et la confiture de lait. Et ils les savourent. (…) Les Anglais mangent du bifteck. Moi de la viande grillée[3] ». Il semble reproduire, à échelle réduite, dans ce qu'il appelle son ranch ou sa ferme, sa vie dans son *estancia*. Il rêve, pendant sa sieste, qu'il parcourt les grandes étendues de la pampa sur son cheval.

Le roman se déroule sur une journée qui semble être une journée d'hiver type pendant laquelle il se passe peu de choses que le narrateur consigne toutefois brièvement : il nourrit ses animaux, se nourrit, boit, urine (une des descriptions les plus longues de sa vie quotidienne), fait la sieste, écrit. Il pense avec nostalgie à l'été argentin alors qu'il souffre du froid britannique. Pendant tout le roman, il réfléchit à sa situation d'exilé et se remémore le passé assis auprès du feu. Il pense aussi à la mort qui le guette[4] et apparaît comme une menace permanente tout au long de ce récit divisé en différentes parties introduites par des sortes d'épigraphes ou plutôt d'aphorismes. La plupart évoquent la mort et, tels des *memento mori*, rappellent à cette ancienne figure du pouvoir qu'elle n'est pas éternelle : « *Prends garde à la nuit / Prends garde au jour / La vieillesse est inévitable / La mort aussi*[5] ». La mort semble s'approcher et un certain suspense s'installe. Quand bien même l'on découvre, à la fin du récit, que c'était un loup qui rôdait autour de la ferme, on sent le narrateur hanté par sa vieillesse inéluctable et par l'imminence de sa mort. Alors, comme Castelli dans *La revolución es un sueño eterno*, le Rosas de Rivera, confronté lui aussi à une situation d'échec et de disgrâce, ressasse le passé et dresse le bilan de sa vie.

Il fait sans cesse des allers-retours entre la monotonie du présent et le passé en

[1] *Ibid.*, p. 15-16.« ¿Sabe alguien qué es el destierro? ¿Sabe alguien cuántos son veinte años de destierro? ».
[2] *Ibid.*, p. 70.« ¿Le hablaron, a usted, de un lugar llamado destierro? ».
[3] *Ibid.*, p. 55. Le terme « maté » désigne à la fois l'infusion et le récipient dans lequel on la boit. « Aquí los ingleses toman mate de mi mate. Yo les descubro el zapallo y el dulce de leche. Y los saborean. (…) Los ingleses comen bistec. Yo asado ».
[4] *Ibid.*, p. 11.
[5] *Ibid.*, p. 21. *« Cuídate de la noche / Cuídate del día / La vejez es inevitable / La muerte, también ».*

évoquant souvent des épisodes glorieux qui renforcent la souffrance de son bannissement, alternant, ainsi, grandeur et décadence. Au début, le narrateur tarde à révéler son identité, et après s'être présenté comme un pauvre et vieux paysan du comté de Swanthling (*sic*) en Grande-Bretagne, il déclare : « Et si je prononce mon nom à travers ces champs du malheur, qui saura dire : *ici va un homme dont le pouvoir fut plus absolu que celui de l'autocrate russe, et que n'importe quel gouvernant sur terre* ? / Je suis Juan Manuel de Rosas[1] ».

Rivera décrit sommairement le Rosas de soixante-dix-huit ans ; on sait juste qu'il se sent vieux et a besoin de sommeil, que son médecin lui dit de marcher pour faciliter sa circulation sanguine et irriguer son cerveau, qu'il lui arrive de pleurer, qu'il radote et n'a plus de femme. Dans d'autres romans où figure Rosas — *En esta dulce tierra* ou *Ese manco Paz* —, le personnage alors plus jeune et encore au pouvoir est toujours décrit avec un physique avantageux[2]. Dans *El farmer*, Rosas n'est jamais décrit physiquement du temps de sa splendeur, le narrateur autodiégétique se contente de faire contraster son état de vieillard avec la virilité et l'énergie sexuelle qui le caractérisaient et reflétaient sa puissance et son pouvoir : « Je dis que les vieux pleurent. (…) Et les pleurs, chez moi, sont un long et mélancolique adieu à l'énergie de l'âge viril[3] ». La virilité du Rosas du passé transparaît notamment quand il évoque l'époque où il domptait les juments mais aussi dans ses rapports avec les femmes — qu'il s'agisse de son épouse, de sa maîtresse, ou d'anciennes concubines séduites par sa puissance[4]. Rosas n'hésite pas à se comparer à un taureau et relate une anecdote où l'on voit qu'il mesurait sa supériorité envers certains de ses rivaux, ici Juan Lavalle, en comparant la taille de leur sexe[5].

Hormis Lavalle, deux autres figures rivales se détachent surtout dans ce récit : Urquiza son ennemi militaire, et Domingo Faustino Sarmiento son ennemi politique et idéologique. La situation d'exilé du Rosas de Rivera rappelle celle de Sarmiento au Chili alors que Rosas était au pouvoir. Les rôles s'inversent puisque le roman se passe en 1871 et qu'à ce moment-là Sarmiento est président en Argentine depuis plus de trois ans. Le narrateur cite à plusieurs reprises Sarmiento, surtout lorsque ce dernier lui reconnaît un quelconque mérite. Il cite notamment un extrait d'un article authentique que Sarmiento publia dans *La Gaceta del Progreso,* intitulé « Les troupes de Rosas » dans lequel il

[1] *Ibid.*, p. 10.« Y si pronuncio mi nombre por estos campos de la desgracia, ¿quién sabrá decir: ahí va un hombre cuyo poder fue *más absoluto que el del autócrata ruso, y que el de cualquier gobernante en la tierra*? / Soy Juan Manuel de Rosas ».

[2] « L'homme blond, grand, en bonne santé et beau », peut-on lire dans *Ese manco Paz, op. cit.*, p. 19. « El hombre rubio, alto, sano, hermoso ».

[3] *El farmer*, *op. cit.*, p. 31.« Digo que los viejos lloran. (…) Y el llanto, en mí, es una larga y melancólica despedida a la energía de la edad viril ».

[4] *Ibid.*, p. 19.

[5] *Ibid.*, p. 67.

souligne l'incroyable popularité de Rosas qui parvient à réunir de nombreux officiers et soldats prêts à se battre pour lui[1]. Mais il cite aussi, dès le début du roman, ce commentaire à son égard, extrait de *Facundo* : « *Il fait le mal sans passion*[2] ». S'ensuit alors une réflexion autour des notions de Bien et de Mal[3], le narrateur cherchant à démontrer que ce qui représentait le Mal pour Sarmiento, était un mal nécessaire selon lui. La Campagne du Désert — qui s'accompagna du massacre des Indiens qui ne se soumettaient pas à son autorité — permit, pour le narrateur, d'agrandir le territoire national et de pacifier la frontière avec lesdits Indiens. Quant à la traque puis la torture et l'assassinat des opposants hommes, femmes et leurs enfants par *la Mazorca*, c'était selon lui, le seul moyen d'assurer l'ordre et la justice. Rosas semble être le seul capable de distinguer réellement le Bien du Mal. Il dit que Sarmiento « croit qu'il fait le Bien[4] » et il lui répond :

> *Il fait le mal sans passion,* a écrit de moi, monsieur Sarmiento. J'accepte cela. Et je l'accepte parce que je suis argentin et parce que les Argentins, unitaires et fédéraux, et cela a déjà été dit, nous sommes de purs chrétiens.
> Et monsieur Sarmiento, qui est argentin, a écrit depuis le silence d'un bureau : *Faites couler le sang des gauchos, il ne coûte rien.*
> Qu'on écrive ce qui différencie le général Rosas de monsieur Sarmiento[5].

Ces propos font écho à ce que Sarmiento disait dans *Facundo* :

---

[1] *El farmer*, *op. cit.*, p. 38.
[2] SARMIENTO Domingo Faustino, *Facundo*, Madrid, Cátedra, 1990, p.39. « *Hace el mal sin pasión* ».
[3] Si la notion du Mal qu'incarne Rosas est clairement explicitée et illustrée dans *Facundo*, Saldías — dont l'ouvrage sert sans doute d'hypotexte dans *El farmer* — souligne, que celle du Bien est moins claire chez Sarmiento : « Sarmiento appelle cela la *barbarie* ; et il circonscrit la *civilisation* à tout ce qui peut s'y opposer. C'est, comme on le voit, un tableau d'ombres et de lumières ; de démons et d'anges ; de mal et de bien parfaitement délimités en politique. L'ombre, le démon, le mal c'est la fédération et ceux qui la soutiennent. La lumière, l'ange, le bien, qu'est-ce ? (…) Il [Sarmiento] divise en deux l'ensemble qu'il considère multiforme ; et cependant il ne présente pas une solution semblable à celle qu'il fustige (…) ». Nous avons traduit : « Sarmiento llama a esto la *barbarie* ; y circunscribe la *civilización* a todo cuanto a esto se opone. Es, como se ve, un cuadro de sombras y de luz ; de demonios y de ángeles ; de mal y de bien perfectamente deslindados en política. La sombra, el demonio, el mal es la federación y los que la sostienen. La luz, el ángel, el bien, ¿qué es ? (…) Él [Sarmiento] divide en dos el conjunto que contempla multiforme; y sin embargo no presenta una solución semejante a la que fustiga (…). », SALDIAS Adolfo, *Historia de la Confederación Argentina, op. cit.*, p. 56-57.
[4] *Ibid.*, p. 26. « Cree que hace El Bien ».
[5] *Ibid.* p. 112-113. *Hace el mal sin pasión*, escribió de mí, el señor Sarmiento. Acepto eso. Y lo acepto porque soy argentino, y porque los argentinos, unitarios y federales, y eso ya se dijo, somos puros cristianos./ Y el señor Sarmiento, que es argentino, escribió desde el silencio de un escritorio : *Derrame sangre de gauchos, que es barata./* Que se escriba qué diferencia al general Rosas del señor Sarmiento ». Ajoutons que cette citation que le Rosas de Rivera attribue à Sarmiento est en réalité une reformulation de Rivera des propos de Sarmiento : « On nous parle des *gauchos*… La lutte les a détruits, toutes ces saletés de fainéants. N'essayez pas d'économiser le sang des gauchos… C'est la seule chose qu'ils aient d'humain. C'est un engrais qu'il faut rendre utile pour le pays. Le sang de cette racaille créole incivile, barbare et grossière, c'est tout ce qu'ils ont comme êtres humains ». Nous avons traduit : « Se nos habla de gauchos… La lucha ha dado cuenta de ellos, de toda esa chusma de haraganes. No trate de economizar sangre de gauchos… Es lo único que tienen de humano. Este es un abono que es preciso hacer útil al país. La sangre de esta chusma criolla incivil, bárbara y ruda, es lo único que tienen de seres humanos », in *Carta a Mitre* del 20 de Septiembre de 1861, et « El Nacional », 3/2/1857.

> Rosas n'a rien inventé ; son talent a consisté à plagier ses prédécesseurs, et à faire des instincts brutaux des masses ignorantes un système froidement pensé et coordonné[1].

Comme la plupart des personnages de Rivera, Rosas reste fidèle à ses principes. Il ne remet pas en question l'exercice de son pouvoir passé, il ne regrette en rien ses décisions. Il s'oppose toujours à Sarmiento qui voudrait « civiliser » c'est-à-dire européaniser un pays trop longtemps dominé par la barbarie des *gauchos*. Rosas donne son avis sur les révolutions européennes comme la Commune de Paris, ou sur les grèves des mineurs anglais. En cela le personnage est bien une création de Rivera, ancien syndicaliste et militant communiste, qui évoque même Marx sans le nommer[2]. Le Rosas de Rivera se méfie des révolutionnaires depuis 1810. On peut lire dans le troisième chapitre qu'il se différencie des révolutionnaires de Mai qui auraient semé le doute et l'instabilité dans le pays : « Les jacobins, avec la Révolution de Mai, nous ont poussé vers le monde de la maladie, de la dissolution et du doute. / Moi je ne tombe pas malade[3] ». Le roman commence d'ailleurs par cette épigraphe : « Qu'on lise sur mon épitaphe : *"Ci-gît Juan Manuel de Rosas, un Argentin qui n'a jamais douté"*». Cette épigraphe donne le ton au récit. Figure politique alors décriée, Rosas ne cherche pas à ce qu'on l'absolve de quoi que ce soit et n'a aucun remord.

Rivera fait de Rosas un personnage complexe, à la fois englué dans une situation humiliante qui lui échappe, mais aussi persuadé d'avoir toujours agi dans l'intérêt de son pays et d'être victime « d'une injustice, d'un crime, d'un péché de sang[4] ». Le narrateur estime donc mériter de rester dans l'histoire argentine :

> Et maintenant, moi, gouverneur-propriétaire de la province la plus étendue et la plus riche d'Amérique, de l'Amérique espagnole, je suis ici, dans le comté de Swanthling, royaume de Grande-Bretagne, (...) un inconnu pour quiconque qui écoute, sauf pour l'Histoire. Et sauf pour moi[5].

---

[1] SARMIENTO Domingo Faustino, *Facundo*, *op. cit.*, chap. IV, p. 111. Nous avons traduit : « Rosas no ha inventado nada ; su talento ha consistido en plagiar a sus antecesores, y hacer de los instintos brutales de las masas ignorantes un sistema meditado y coordinado fríamente ».

[2] *Ibid.*, p. 60 : « J'écris : À Londres vit l'apologiste de la Commune le plus insidieux, pétulant et audacieux«. Il vit, selon mes informations, à Maitland Park Road, et des policiers qui ne portent même pas de gourdin le surveillent, discrètement Cet apologiste de la Commune n'est pas anglais : il est, comme moi, un exilé ». « Escribo : En Londres vive el más insidioso, petulante y audaz apologista de la Comuna. Vive, me informan, en Maitland Park Road, y lo vigilan, discretamente, policías que ni siquiera llevan garrote en la cintura. Ese apologista de la Comuna no es inglés : es, como yo, un desterrado. ». Rivera faisait également référence à Marx de manière détournée et très implicite dans *En esta dulce tierra* : « Changeons la réalité — a dit l'indispensable Trèves — puisqu'on ne peut pas changer de conversation ». Trèves est la ville natale de Marx. « Cambiemos la realidad — dijo el siempre necesario Tréveris — ya que no podemos cambiar de conversación ». *En esta dulce tierra, op. cit.*, p. 81.

[3] *Ibid.*, p. 46. « Los jacobinos, con la Revolución de Mayo, nos empujaron al mundo de la enfermedad, de la disolución y de la duda. / Yo no me enfermo ».

[4] *Ibid.*, p. 37.

[5] *Ibid.*, p. 13.« Y, ahora, yo, gobernador-propietario de la provincia más extensa y rica de América, de la

Dans *Ese manco Paz*, on retrouve Rosas isolé, au sens propre comme au sens figuré, en Angleterre, oublié de ceux qu'il appelle les « ingrats » et très appauvri. Même s'il reste le narrateur principal, un narrateur à la troisième personne intervient parfois et Facundo Quiroga, qui lutta pour Rosas contre Paz, assume aussi, brièvement, la narration. Les chapitres dont le protagoniste est Rosas alternent avec ceux dont Paz est le narrateur. Ils offrent un autre point de vue idéologique et sont parfois complémentaires. Dans la solitude de l'exil, Rosas se souvient du manchot Paz. S'il affirme à sa fille Manuelita que Paz n'est rien, ni unitaire, ni fédéral, ni riche, il est néanmoins obligé de reconnaître ses mérites militaires et souligne son incorruptibilité. C'est surtout à travers le personnage de Rosas que Rivera fait de Paz un « archétype moral » :

> Il n'y avait pas de cerveau meilleur pour la guerre que le sien, celui de Paz. Quiconque l'avait sous son aile (…) pouvait dormir sur ses deux oreilles : la victoire, aujourd'hui ou demain, ou dans un an, ou dans dix, était assurée.
>
> Le manchot conduisait ses armées vers Buenos Aires : il ne voulait pas de terres, le manchot, et il n'y avait pas d'or, sur la terre argentine, qui puisse acheter le manchot, et il n'y avait pas de contributions ni d'hommages qui puissent corrompre sa volonté[1].

Rosas reconnaît « ici, en terre anglaise, entre les murs de [sa] maison, en tête-à-tête avec son âme », que le manchot Paz fut « le seul qui a su faire naître la peur dans son corps[2] ». C'est pourquoi il avait demandé à Estanislao López de l'assassiner. Il craignait en effet que Paz prenne sa place[3]. Mais López, qui reconnaissait les mérites militaires de Paz lors de la guerre contre le Brésil, avait refusé ; et Rosas explique, sans le dire clairement, pourquoi il a laissé Paz en vie :

> Il me demandait, le moribond [López], que je rédige une circulaire aux gouverneurs de province, en exigeant d'eux qu'ils se prononcent sur ce que devait attendre Paz des bons fédéraux. C'est comme si je leur écrivais : *baissez le pouce*[4].

América española, estoy aquí en el condado de Swanthling, reino de la Gran Bretaña, (…) un desconocido para quienquiera que escuche, menos para la Historia. Y menos para mí ».

[1] *Ese manco Paz, op. cit.*, p. 84 et 83 respectivement. No había otra cabeza para la guerra como la de él, la de Paz. Quien lo tuviese bajo su ala (…) dormiría sus noches sin sobresaltos: la victoria, hoy o mañana, o en un año, o en diez, estaba asegurada./ El manco llevaba sus ejércitos hacia Buenos Aires: no quería tierras el manco, y no había oro en tierra argentina que comprase al manco, y no había tributos ni homenajes que corrompiesen su voluntad ».

[2] *Ibid. « aquí, en tierra inglesa, entre las paredes de [su] casa, a solas con [su] alma », « el único que supo meter[le] miedo en el cuerpo ».*

[3] « Comment pouvons-nous être sûrs que, le général Paz vivant, il ne parvienne pas un jour à commander notre République ? ». « ¿qué seguridad tenemos que viviendo el general Paz no llegue alguna vez a mandar a nuestra República? », *ibid.*, p. 70.

[4] *Ibid.*, p. 71. « Me pedía, el moribundo [López], que yo redactase una circular a los gobernadores de provincia, exigiéndoles que se pronunciaran acerca de qué debía esperar Paz de los buenos federales. Es como si yo les escribiese: *bajen el pulgar* ».

La figure de Rosas apparaît, dans ce court roman, en contrepoint de celle de Paz. Les chapitres dont il est le protagoniste s'intitulent « La estancia » et Rosas se présente avant tout, avec tous les superlatifs possibles, comme un « *estanciero* » : « L'homme blond, grand, en bonne santé, beau, leur écrivait : le pays est une *estancia* ». Et lui est ou plutôt était « le propriétaire d'*estancia* le plus compétent qu'ait jamais eu la province la plus vaste et la plus riche du continent », « le meilleur cavalier de la *pampa* de Buenos Aires[1] ». Cela fait écho à la description qu'en faisait Paz, qui lui reprochait de n'avoir jamais été un soldat.

Rosas assume avoir permis aux riches de le rester ou de s'enrichir encore plus[2] ; sans hésiter pour cela à recourir au populisme pour maintenir sous contrôle les couches les plus modestes de la société :

> Je partage un sourire quelconque, une après-midi quelconque, dans un quartier quelconque de Noirs, d'Indiens, de Métis, de Créoles pauvres, d'âmes condamnées au purgatoire.
> Je mords le bord d'un chausson à la viande quelconque, dans un quartier quelconque de Noirs, d'Indiens, de Métis, de joueurs de guitare, de Créoles, de ceux qui vont mourir pour la défense de ma fortune. Et j'aspire l'eau d'un maté délavé quelconque, et je m'enquiers de la santé de la dame, et son mari est prêt pour ce qu'il me plaira de demander.
>
> Don Nicolás [de Anchorena] : votre fortune ne cessera de croître pendant que je souris, une après-midi grise et portègne quelconque, de passage dans un quartier quelconque de Noirs, d'Indiens, de Métis, de Créoles et de joueurs de guitare.
> Le secret des gouvernements comme le mien, don Nicolás, est celui-ci : je leur dis aux Noirs, Indiens et Métis, Créoles et joueurs de guitare, qu'ils existent[3].

Il n'oublie pas de mentionner doña María Josefa (Ezcurra), sa belle-sœur qui continua, après la mort de son épouse doña Encarnación, d'œuvrer pour que ces couches populaires restent soumises à Rosas[4]. C'est ainsi qu'il a pu garantir « le progrès social » à l'Argentine, affirme-t-il.

Lui qui montra « en vingt ans de gouvernement comment les affaires prospèrent

---

[1] *Ibid.*, p. 19-20. « El hombre rubio, alto, sano, hermoso, les escribía *el país es una estancia* », « [el] más competente estanciero que haya dado nunca la provincia más vasta y rica del continente. », « el mejor jinete de la pampa bonaerense ».

[2] « Les mauvaises langues transportaient, joyeuses, le portrait coloré du protecteur de leurs richesses, à travers les rues, les coins de rue et les places de la ville ». « Los murmuradores cargaban, gozosos, el colorido retrato del cuidador de sus riquezas por calles, esquinas y plazas de la ciudad. », *Ibid.*

[3] *Ibid.*, p. 21. « Yo reparto alguna sonrisa, en alguna tarde, en algún barrio de negros, de indios, de mestizos, de criollos pobres, de almas condenadas al purgatorio. / Muerdo el borde de alguna empanada, en algún barrio de negros, de indios, de mestizos, de guitarreros, de criollos, de los que van a morir en defensa de mi hacienda. Y chupo el agua de algún mate lavado, y pregunto por la salud de la doña, y su hombre está listo para lo que yo guste mandar. / Don Nicolás [de Anchorena]: su fortuna no dejará de crecer mientras yo sonría, en alguna tarde gris y porteña, de recorrida por algún barrio de negros, indios y mestizos, criollos y guitarreros. / El secreto de gobiernos como el mío, don Nicolás, es éste: les digo a negros, indios y mestizos, criollos y guitarreros, que existen ».

[4] *Ibid.*, p. 84-85. Rivera reprend, là, l'image qu'à donné José Mármol de María Josefa Ezcurra dans *Amalia*.

si la paix règne dans le pays, et si les emportements subversifs sont étouffés à temps[1] », veut mettre en garde les dirigeants de « l'Europe civilisée » contre l'anarchie et le communisme : « Je leur ai écrit que c'était cela tout le secret : inciter ceux qui n'ont rien à être soumis et reconnaissants ». Il leur conseille également d'en référer au Pape — soulignant par la même occasion la complicité de l'« opium du peuple » qu'est la religion — et affirme que celui-ci « leur enseignera comment maintenir la vermine le genou à terre et satisfaite[2] ». Le Pape les aidera à lutter contre les « infidèles », c'est-à-dire, ceux qui veulent mettre fin au « système de la propriété privée[3] ».

Et il agite, comme dans *El farmer*, l'épouvantail de la Commune : « *Gardez en mémoire, monarques et princes, la scène atroce de la Commune*[4] ». On retrouve la touche rivérienne dans ces propos du personnage de Rosas, qui font écho aux premières lignes du *Manifeste du Parti Communiste*[5]. Il n'empêche que le « vrai » Rosas a réellement alerté les monarchies européennes en insistant sur la nécessité de renforcer leur police, de mobiliser leur armée si nécessaire et d'en référer au Pape pour lutter contre les menaces de l'Internationale Ouvrière[6].

Dans ces trois romans, qu'il s'agisse de Juan José Castelli, Juan Manuel de Rosas ou José María Paz, on assiste à chaque fois à une re-création totale de ces figures historiques qu'on aborde intimement puisque Rivera fait d'eux les narrateurs de leur propre histoire. À travers ces trois récits — essentiellement centrés sur chacun de ces protagonistes — se dessine leur portrait. Un portrait éloigné de l'iconographie nationale car leur prosopographie reflète surtout leur déchéance physique, qu'elle soit liée aux ravages de l'âge chez Rosas et Paz, ou à la maladie dans le cas de Castelli. Il s'agit, comme dans d'autres nouveaux romans historiques, « de découvrir et exalter l'être humain dans sa dimension la plus authentique », pour reprendre les propos d'Aínsa.

On perçoit, en outre, l'influence de la lecture de l'*Ulysse* de Joyce chez Rivera, qui dépeint chacun comme un homme quotidien et physiologique, ce qui n'est pas sans rappeler le Leopold Bloom de Joyce. Cette influence transparaît également dans le choix de limiter l'action du roman à une journée et dans le recours au monologue intérieur,

[1] *Ibid.*, p. 57. « en veinte años de gobierno, cómo prosperan los negocios si la paz reina en el país, y se sofocan a tiempo los arrebatos subversivos ».
[2] *Ibid.*, p. 97. « Les escribí que ése es todo el secreto: inducir, a los que no tienen nada, a que sean sumisos y agradecidos », « les instruirá de cómo mantener a la chusma rodilla en tierra. Y satisfecha ».
[3] *Ibid.*
[4] *Ibid. « Guarden para sí, monarcas y príncipes, y para la eternidad, la escena atroz de la Comuna ».*
[5] « Un spectre hante l'Europe : le spectre du communisme. Toutes les puissances de la vieille Europe se sont unies en une Sainte-Alliance pour traquer ce spectre : le pape et le tsar, Metternich et Guizot, les radicaux de France et les policiers d'Allemagne. », MARX Karl, ENGELS Friedrich, *Manifeste du Parti Communiste*, Paris, Editions sociales, 1966, p. 27-28.
[6] Voir : LYNCH John, *Juan Manuel de Rosas*, Buenos Aires, Emecé, 1984, p. 330-331.

dans *El farmer* et *Ese Manco Paz*.

Ces hommes quotidiens et physiologiques partagent le même rapport à l'inceste, que l'on peut considérer comme un *topos* rivérien[1]. Si, dans les faits, Paz a épousé sa nièce de vingt-trois ans sa cadette (ce que Rivera considère comme une relation d'une certaine façon incestueuse[2]), l'écrivain imagine que les personnages de Castelli et Rosas ont une relation incestueuse fantasmée ou indirecte avec leurs filles respectives, Ángela[3] et Manuelita[4]. Cette récurrence de l'inceste dans les fictions de Rivera nous a fait nous interroger sur le sens éventuel que l'auteur voulait lui donner. Voici ce qu'il nous a répondu :

> L'inceste a été et est un épisode qui parcourt l'existence de l'être humain depuis que les humanoïdes ont mis les pieds sur terre… ou, pour être plus précis, depuis que les humanoïdes se sont redressés sur leurs deux pieds. Et depuis Darwin jusqu'à nos jours, il y a des penseurs qui soutiennent que les préceptes qui tendent à le considérer condamnable ou immoral sont une manifestation de l'instinct de survie dans la mesure où l'inceste peut favoriser des dérives génétiques.
>
> Je ne suis qu'un romancier, c'est-à-dire, un raconteur du drame — et de la comédie — humains. La mort — naturelle et violente — est aussi un thème récurrent dans mes écrits (autant que la vie et le pouvoir).
>
> Je ne suis pas sûr que le thème de l'inceste soit plus fréquent, dans mes écrits, que le thème du pouvoir, de l'argent, ou de la situation des marginalisés dans notre société « moderne ».
>
> Je vous prie d'excuser les limitations de cette réponse : c'est tout ce que je peux dire sincèrement[5].

Par ailleurs, Rivera fait débuter la narration de ces figures de l'histoire argentine alors qu'elles sont désavouées ; ainsi leur éthopée se constitue à partir de cette double situation de fin de vie et d'échec. Par conséquent, une certaine rudesse se dégage de ces

---

[1] Quelques exemples de relations incestueuses dans d'autres ouvrages de Rivera : entre Lucrecia et son beau-père Genaro Negretti (*El amigo de Baudelaire, La Sierva*) ; entre Roberto Bertini et sa sœur Beatriz, et entre Beatriz et leur père surtout (*El profundo sur*), entre Daiana et son frère Lucas (*Cría de asesinos, Esto por ahora, Punto final*), entre Rebeca et son père Gerhard Schrader (*Traslasierra*).

[2] « Je dirais que cela n'a pas été un soulagement, mais un plaisir redoublé que de m'installer dans ce Paz de la fiction ; parler de ses amours avec Margarita Weild qui frôlaient l'inceste : finalement elle était sa nièce ». Nous avons traduit : « Diría que no fue un desahogo, sino un placer duplicado, instalarme en ese Paz de la ficción; hablar de sus amores con Margarita Weild, que rozaban el incesto: finalmente, ella fue su sobrina. », *in* « Paz fue un arquetipo moral como no hubo otros », entrevue avec Ángel Berlanga, *op. cit.*

[3] *La revolución es un sueño eterno*, *op. cit.*, chap. II, c. 2, p. 134-135.

[4] *Ese manco Paz*, *op. cit.*, p. 38-39.

[5] Correspondance avec Andrés Rivera, 27/08/11. « El incesto ha sido y es un episodio que recorre la existencia del ser humano desde que los homídeos pusieron el pie sobre la tierra…o, para ser más precisos, desde que los homídeos se irguieron sobre sus patas traseras. Y desde Darwin a esta fecha hay pensadores que sostienen que los mandatos dirigidos a considerarlo pecaminoso o inmoral son una manifestación del instinto de supervivencia en la medida en que el incesto puede potenciar desviaciones genéticas…Soy sólo un novelista, es decir, un relator del drama —y la comedia— humanos. También la muerte —natural y violenta—, es un tema recurrente en mis escritos (tanto como la vida y el poder). / No estoy seguro de que el tema del incesto sea más frecuente, en mis escritos, que el tema del poder, del dinero, o de la situación de los marginalizados en nuestra "moderna" sociedad. / Le ruego disculpe las limitaciones de esta respuesta: es todo lo que sinceramente puedo decir ».

autoportraits fictifs bien peu reluisants, sans pour autant être satiriques, comme cela peut être le cas dans d'autres nouveaux romans historiques mettant en scène des personnages historiques (nous pensons aux Rois Catholiques ou à Christophe Colomb dans *Los perros del paraíso* de Posse). Nonobstant des portraits physiques peu flatteurs et l'évocation d'aspects triviaux de la vie de ces personnages, le lecteur éprouve pour eux une sympathie favorisée par « l'effet-personne[1] » qui se dégage d'eux. Cet effet se manifeste à travers leur nom propre, l'évocation de leur vie intérieure (par le biais de leur narration qui retranscrit aussi le flux de leur pensée), et par l'illusion d'autonomie créée par la focalisation interne qui permet à Rivera de donner l'impression d'être un simple observateur de ses personnages. Le rapport émotionnel entre le lecteur et le personnage s'établit alors par le biais de ce que Vincent Jouve appelle « le code affectif » :

> Le code affectif ne concerne plus le savoir du lecteur sur l'intrigue, mais son savoir sur le personnage. Il joue sur le principe suivant : plus on en sait sur un être, plus on se sent concerné par ce qui lui arrive. Dès lors, il suffit au roman de nous faire pénétrer l'intériorité d'un personnage pour nous le rendre sympathique[2].

Ou moins détestable, dans le cas de Rosas…

2.3.2 Les personnages référentiels secondaires

Pour reprendre la terminologie d'André Peyronie, il s'agit, pour la plupart, de personnages historiques-rattachés, c'est-à-dire contemporains du personnage principal, qui entretiennent des liens forts avec d'autres personnages romanesques et qui, sans intervenir directement, peuvent jouer un rôle important dans l'action. On distingue deux types. D'abord, ceux qui n'apparaissent que dans un roman mais sont des seconds rôles importants :

— Soit parce qu'ils sont les derniers à rester fidèles aux protagonistes marginalisés. Il s'agit du jacobin Bernardo de Monteagudo qui vient prendre des nouvelles de Castelli et jouer aux échecs avec lui, dans *La revolución es un sueño eterno* ; de Salvador María del Carril que Paz invite à boire du rhum et à discuter, dans *Ese manco Paz* ; ou encore de Lord Palmerston, qui fut Premier Ministre du Royaume-Uni et qui rendait visite à Rosas dans sa ferme, dans *El farmer*. Nous pouvons ajouter également les filles de Castelli et Rosas : Ángela et Manuelita.

[1] JOUVE Vincent, *La poétique du roman*, Paris, Editions SEDES, 1997, p. 68-71.
[2] *Ibid*, p. 70.

— Soit parce qu'ils sont à l'origine de l'intrigue et de la situation du personnage principal : c'est le cas de Silverio Badía, membre de *la Mazorca* qui a assassiné Maza (événement déclencheur dans *En esta dulce tierra*) et traque Gregorio Cufré. Personnage historique-actant dans *En esta dulce tierra,* Badía réapparaîtra comme personnage historique-rattaché dans *El farmer* et *Ese manco Paz*.

— Soit parce qu'ils sont sans cesse remémorés, évoqués ou cités par le personnage principal, tel Charles Baudelaire, ami de Saúl Bedoya.

On distingue ensuite ceux qui apparaissent dans plusieurs romans, comme Manuel Belgrano (*La revolución es un sueño eterno* et *Ese manco Paz*) et Domingo Faustino Sarmiento (*El farmer*, *Ese manco Paz*, *El amigo de Baudelaire, La sierva, El profundo Sur*[1]).

Dans *La revolución es un sueño eterno,* Castelli mentionne toujours Belgrano avant tout comme son cousin. Il le présente également comme son allié, au même titre que Moreno ou Monteagudo, déjà à ses côtés avant la Révolution — notamment lors d'une tentative d'alliance infructueuse avec le Britannique Beresford, avec qui ils communiquent par l'intermédiaire d'un traducteur alors que le « vrai » Belgrano était polyglotte[2] — et lors de la Révolution de Mai et la constitution de la première junte. Malgré le lien de famille qui les unit, Belgrano apparaît peu dans le récit. Vers la fin du roman, il vient clandestinement rendre visite à Castelli alors que celui-ci est sur le point de mourir. Lors de cette ultime visite, Belgrano, « hydropique » (Belgrano mourra réellement d'hydropisie) et ironique, lève son verre d'eau-de-vie en disant « santé ! » à son cousin moribond. Il semble désabusé et fait part de sa situation inconfortable d'avocat à la tête d'une troupe de soldats[3]. Précisons que Castelli rapporte ce que lui

[1] Sarmiento est implicitement évoqué, comme « loco », dans *En esta dulce tierra* : « Mais ni Facundo, ni l'ombre qui rendit muet Facundo, prévirent que l'écriture d'un fou les arracherait de l'oubli (…) ». Nous avons traduit : « Pero ni Facundo, ni la sombra que enmudeció a Facundo, previeron que la escritura de un loco los arrancaría del olvido (…) », *op. cit.*, p. 20. Cufré lit dans le journal, à la fin du roman, que Sarmiento vient d'être élu président de la République.

[2] Ver : CHICO DE ARCE Eloísa : « De plus, il eut l'opportunité de connaître la vie de la Cour, il voyagea dans la Péninsule, il lut ses auteurs de prédilection en français, italien et anglais, langues qu'il parlait et écrivait parfaitement ». Nous avons traduit : « Además, tuvo oportunidad de conocer la vida de la Corte, viajó por la Península, leyó a sus autores predilectos en francés, italiano e inglés, idiomas que hablaba y escribía perfectamente. », « El General Manuel Belgrano: nacimiento y estudios », Insituto histórico, poder legislativo, Provincia de Corrientes, 2013. Lien (consulté le 09/10/14) : http://www.hcdcorrientes.gov.ar/Gral%20M.%20Belgrano%20-%20nacimiento%20y%20estudios.pdf

[3] « J'ai les petits officiers de mon Etat Major, moi, un avocat, à cheval une bonne partie de la journée. Je leur provoque des durillons au derrière. Et je les entends ronchonner : pauvre idiot, ils m'appellent ». « Tengo a los oficialitos de mi Estado Mayor, yo, un abogado, a caballo, buena parte del día. Les saco callos en el traste. Y los escucho rezongar : chico majadero, me llaman. », *La revolución es un sueño eterno, op. cit.*, chap. IX, c. 2, p. 161.

aurait dit son cousin, mais que le contenu de ses propos est très douteux dans la mesure où il avoue ne pas l'avoir écouté et avoir ingurgité une double voire une triple dose d'un mélange d'opium et d'alcool. Il évoque toutefois des faits historiques avérés comme la défaite de Belgrano à Tacuarí et ses rapports de force avec Pío Tristán (sans doute fait-il allusion à la bataille de Tucumán, remportée par les troupes de Belgrano). Dans *Ese manco Paz*, Belgrano apparaît comme « un gentleman très raffiné[1] », mais Paz précise que « le général Belgrano ne se limitait pas à cela[2] ». Et le général manchot en dresse, par petites touches, un portrait contrasté, qu'il reconnaît incomplet : Belgrano était aussi un général intraitable qui n'hésita pas à condamner à mort des officiers et soldats de son armée ayant volé un œuf aux indigènes, un fervent catholique qui pouvait s'en prendre à un curé trop peu patriote à son goût, un général qui veillait sur ses sentinelles, un soldat fatigué. On note, là encore, que Rivera montre surtout le côté humain de celui qu'on peut considérer comme l'un des « pères de la patrie » incontestables de l'Argentine, et fait davantage référence à des aspects moins connus de sa biographie que, par exemple, la création du drapeau argentin, ou son rôle lors de la déclaration d'indépendance de l'Argentine.

Domingo Faustino Sarmiento, quant à lui, est mentionné à différentes reprises par Rosas et Saúl Bedoya. Rosas souligne avant tout le talent d'écrivain de celui qu'il appelle « ce fou de Sarmiento » (« el loco Sarmiento ») :

> (…) la meilleure plume argentine de ce siècle. (…) Il a été, parfois, le plus grand esprit argentin de ce siècle (…)[3].
>
> Il écrit comme personne dans ce pays[4].

Ce que souligne Saldías qui rapporte les propos de Rosas concernant *Facundo* :

> Le livre de ce fou de Sarmiento est ce qu'il s'est écrit de mieux contre moi ; c'est comme cela qu'on attaque monsieur, c'est comme cela qu'on attaque ; vous verrez que personne ne me défend aussi bien[5].

---

[1] « El general Belgrano esperó a que la señora Tiburcia Haedo de Paz se sentara, y, luego, se sentó él. Una escena, supieron decirme los que corrieron mundo, que sólo se veía en las más exigentes cortes europeas. (…) El general Belgrano (…) alzó la pequeña mano fría de mi madre hasta sus labios, y besó, apenas, la piel de la pequeña mano fría de mi madre. Y la abrazó tan suavemente como se abraza a un convaleciente, y, también, desplegó la gentileza exquisita del gran burgués italiano en el abrazo al frágil cuerpo de mi madre. », *Ese manco Paz*, *op. cit.*, p. 30-31.« un caballero muy refinado ».

[2] *Ibid.* « Ése no era todo el general Belgrano ».

[3] *El farmer*, op. cit., p. 12 et 13. « (…) la mejor pluma argentina de este siglo. (…) / (…) fue a veces la mejor cabeza argentina de este siglo ».

[4] *Ese manco Paz*, op. cit., p. 37. « Escribe como nadie en este país ».

[5] SALDIAS Adolfo, *Historia de la Confederación Argentina*, « Rozas y su época », *op. cit.*, p. 59. Nous avons traduit : « El libro del loco Sarmiento es de lo mejor que se ha escrito contra mí ; así es cómo se ataca señor,

Saúl Bedoya, amateur de littérature française, semble lui aussi sensible à la plume de celui qu'il appelle, non sans ironie, « monsieur Sarmiento » :

> Une question impossible à répondre, et qui n'est qu'insignifiante sur ce papier, et que j'écris en hommage à la dignité de ma main : Pourquoi monsieur Sarmiento est l'écrivain qu'il est ?
> Je peux savoir d'où vient la grandeur de Baudelaire. Celle de Flaubert. Et celle d'Hugo (qu'a érigé la France des pauvres et des humiliés).
> Mais celle de monsieur Sarmiento, d'où vient-elle[1] ?

De plus, Bedoya souligne que contrairement à d'autres hommes politiques qui ne croient pas à ce qu'ils disent et qui ne disent pas ce qu'ils croient, Sarmiento « écrit ce qu'il croit[2] ».

Comme nous l'avons déjà évoqué, le Rosas de Rivera semble répondre aux accusations de son détracteur le plus virulent en comparant leur manière de gouverner et en mettant en perspective les notions de Bien et de Mal. Le bourgeois Bedoya, fils d'un *gaucho* devenu propriétaire d'*estancia* grâce à Rosas, n'a, lui, que mépris pour Sarmiento. Il le décrit comme un homme seul, vieux, déambulant tel un fantôme dans les rues de Buenos Aires, comme un pauvre qui déteste les riches mais qui les envie[3].

Dans *El amigo de Baudelaire* comme dans *El farmer* ou *Ese manco Paz*, les narrateurs font allusion à la volonté « civilisatrice » de Sarmiento par le biais de l'éducation, notamment :

> Que fait, aujourd'hui, monsieur Sarmiento ? Il érige des écoles et il imagine qu'il met sur un pied d'égalité les enfants des pauvres et les enfants des riches avec une blouse blanche[4].

> Monsieur Sarmiento (…) ajoute : il faut que l'éducation parvienne même, et dès leur plus jeune âge, aux criminels en puissance[5].

---

así es cómo se ataca ; ya verá usted cómo nadie me defiende tan bien señor ».

[1] RIVERA Andrés, *El amigo de Baudelaire*, Buenos Aires, Alfaguara, 1991, p. 89. « Una pregunta incontestable, y que sólo es irrelevante en este papel, y que la escribo en homenaje a la dignidad de mi mano : ¿Por qué el señor Sarmiento es el escritor que es ? / Puedo saber de dónde viene la grandeza de Baudelaire. La de Flaubert. Y la de Hugo (a quien la Francia de los pobres y humillados puso de pie)./ Pero la del señor Sarmiento, ¿de dónde? » Rivera dit à ce propos : « Lui aussi, comme beaucoup d'Argentins qui sont de l'autre bord, disons, du spectre idéologique de ce personnage qui s'appelle Saúl Bedoya, lui aussi ressent une très profonde admiration pour Sarmiento ». Nous avons traduit : « Él también, como muchos otros argentinos que están en el otro lado, digamos del espectro ideológico de ese personaje que se llama Saúl Bedoya, él también siente una profundísima admiración por Sarmiento. », *in* GAZZERA Carlos, « Conversando con Andrés Rivera », *op. cit.,* p. 707.

[2] *Ibid.,* p. 44. Nous avons traduit : « escribe lo que cree ».

[3] *Ibid.,* p. 34.

[4] *El farmer*, *op. cit.*, p. 26. « ¿Qué hace, hoy, el señor Sarmiento? Levanta escuelas y supone que iguala a los hijos de los pobres y a los hijos de los ricos con el guardapolvo blanco ».

[5] *El amigo de Baudelaire*, *op. cit.*, p. 36. « El señor Sarmiento (…) añade: es preciso que la educación llegue, incluso, y desde pequeños, a los criminales en potencia ».

Mais Rosas comme Bedoya opposent cette volonté civilisatrice à la barbarie qu'exerce celui qui a tant fustigé celle de Rosas et des *gauchos* :

> Et monsieur Sarmiento, qui veut la culture de la France pour les villes argentines, et qui veut semer de fermes américaines la campagne argentine, exige, pour expier le péché d'être fils de l'Espagne, qu'on fasse couler le sang bon marché des *gauchos*... Mystères de la nature humaine[1] ?

> Monsieur Domingo Faustino Sarmiento est un admirateur inconditionnel de la démocratie américaine et désire l'implanter dans ces contrées affligées par l'indolence espagnole.
> Monsieur Domingo Faustino Sarmiento s'arroge le devoir (et même le droit) de tuer des *gauchos* pour que son désir s'accomplisse[2].

On lit dans *Ese manco Paz* que Sarmiento, gouverneur de San Juan sous la présidence de Mitre, aida ce dernier à mener sa « guerre de police » qui allait conduire à la mort d'Ángel Vicente (el Chacho) Peñaloza[3]. Dans *El amigo de Baudelaire*, Bedoya affirme qu'il demanda la mort du caudillo fédéral Ricardo López Jordan[4]. Rosas le compare avec lui-même :

> Monsieur Sarmiento a recours aux mêmes méthodes que celles que j'ai utilisées moi, Juan Manuel de Rosas, pour calmer les indociles, et ceux qui ont la raison perturbée. Et ceux qui se moquent de ceux qui sont appelés à diriger la République, aujourd'hui et toujours[5].

Tandis que Bodoya constate que : « Les décapitations nous ont lentement civilisés[6] ». Les narrateurs de Rivera illustrent, là, ces propos de José Pablo Feinmann :

> Ce qui est grand chez Sarmiento (...) c'est qu'il est pétri de contradictions : c'est un grand écrivain et un assassin. Très peu peuvent s'en vanter. Je ne crois pas que les écrivains qui ont traversé ce siècle aient tué des gens ; Sarmiento si : il a gouverné, écrit, tué, il a tout fait. C'est un véritable titan (...). La civilisation a combattu la barbarie avec

---

[1] *El farmer, op. cit.,* p. 38-39. « Y el señor Sarmiento, que quiere la cultura de la Francia para las ciudades argentinas, y que quiere sembrar de granjas norteamericanas el campo argentino, exige, para expiar el pecado de ser hijos de España, que se derrame la sangre barata de los gauchos... ¿Misterios de la naturaleza humana? ».

[2] *El amigo de Baudelaire, op. cit.*, p. 15. « El señor Domingo Faustino Sarmiento es un admirador incondicional de la democracia norteamericana, y desea implantarla en estos pagos afligidos por la indolencia española. / El señor Domingo Faustino Sarmiento se arroga el deber (y aun el derecho) de matar gauchos, para que su deseo se cumpla ».

[3] « Don Domingo Faustino Sarmiento ordenó que degollaran al Chacho Peñaloza », *Ese manco Paz, op. cit.,* p. 96. Cette thèse de l'assassinat de Chacho Peñaloza commanditée par Sarmiento est celle de José Hernández, exposée dans un ouvrage qui compile des articles qu'il avait publiés dans le journal *El Argentino* : *Vida del Chacho, o rasgos biográficos del general D. Ángel V. Peñaloza*, publié en 1863. On donc peut supposer que Rivera a lu cet ouvrage.

[4] « (...) ordena que se mate a los gauchos del general Ricardo López Jordán, y al general López Jordán », *El amigo de Baudelaire, op. cit.,* p. 46.

[5] *Ese manco Paz, op. cit.,* p. 96. « El señor Sarmiento apela al mismo recurso que utilicé yo, Juan Manuel de Rosas, para aplacar a los indóciles, y a los que tienen perturbada la razón. Y a los que se mofan de los que están llamados a conducir la República, hoy y siempre ».

[6] *El amigo de Baudelaire, op. cit.*, p. 20. « Las decapitaciones nos civilizaron lentamente ».

> la barbarie ; elle l'a toujours crainte et tellement, qu'elle n'a jamais pu l'intégrer[1].

En outre, Rosas comme Bedoya font allusion aux mœurs dissolues du « civilisateur » Sarmiento. Rosas parle de ses « moments de débauche fréquents et détestables[2] ». Quant à Bedoya, il rappelle, non sans ironie, que Sarmiento « a dit que le progrès du monde civilisé et sa réfutation morale sont incompatibles[3] » et que pour une question morale lui et Vélez Sarsfield avaient demandé à Rosas d'intervenir lors du scandale provoqué par les amours interdites entre Camila O'Gorman et son amant le curé Gutiérrez :

> Rosas n'a pas pardonné aux amants. S'il leur pardonnait, il admettait la supposition de Sarmiento : le pays était une des plus parfaites écoles de prostitution que le monde ait connu. S'il les exécutait, comme il les a exécutés, les reproches adressés au régime rosiste se confirmeraient, comme ils se sont confirmés : aberrant, asiatique, sanguinaire, etc.
> Rosas a eu le courage d'assumer, seul, la responsabilité du crime. En réalité, celui qui a triomphé c'est le parti de la morale, dont l'un des chefs est monsieur Sarmiento, qui sait noter combien il débourse pour ses « orgies »[4].

Il s'empresse, ensuite, de préciser que le même Sarmiento entretenait une liaison avec Aurelia, la jeune fille de Vélez Sarsfield.

Les personnages de Rosas ou de Bedoya, qui représentent ce que déteste Sarmiento — à savoir l'incarnation de la tyrannie et de la barbarie pour l'un et de la richesse pour l'autre —, écornent l'image de cette figure politique argentine en remettant sévèrement en question ces notions de civilisation et barbarie chères à Sarmiento.

Dans *El profundo Sur*, l'ex-président Sarmiento fait une brève apparition comme client assez quelconque[5] de la librairie de Jean Dupuy. Cette scène permet de souligner encore l'idéologie qui anime Dupuy et oriente ses choix éditoriaux : Sarmiento observe

---

[1] Cité dans « Cuando el otro es la amenaza », *Página /12*, 05/07/2007. Nous avons traduit : « Lo grande de Sarmiento (…) es que está lleno de contradicciones: es un gran escritor y es un asesino. Muy pocos pueden jactarse de eso. No creo que los escritores que pasaron por este ciclo hayan matado gente; Sarmiento sí: gobernó, escribió, mató, hizo todo. Era un verdadero titán. (…) La civilización ha combatido a la barbarie con la barbarie; la ha temido siempre, y tanto que jamás la ha podido integrar ». Lien (consulté le 11/09/14) :
http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/2-6860-2007-07-05.html

[2] *El famer, op. cit.*, p. 26. « extravíos frecuentes y a veces aborrecibles ».

[3] *El amigo de Baudelaire, op. cit.*, p. 23. « dijo que el progreso del mundo civilizado y su refutación moral son incompatibles ».

[4] *Ibid.*,p. 69. « Rosas no perdonó a los amantes. Si los perdonaba, admitía la suposición sarmientina: el país era una de las escuelas de prostitución más perfectas que el mundo haya conocido. Si los ejecutaba, como los ejecutó, se confirmarían, como se confirmaron, los reproches formulados al régimen rosista: aberrante, asiático, sanguinario, etc. / Rosas tuvo el coraje de asumir, solo, la responsabilidad del crimen. En realidad, quien triunfó fue el partido de la moral, uno de cuyos jefes es el señor Sarmiento, que sabe anotar cuánto desembolsa por sus "orgías" ».

[5] « Si se observaba cómo iba vestido, podía concluirse que no le interesaba la elegancia. (Se decía que Don Domingo rendía pleitesía a los uniformes, pero esa mañana, vestía pantalones anchos, chaleco y un largo sacón azul de bolsillos abultados.) », *El profundo Sur*, Madrid, veintisieteletras, 2007, p. 73-74.

les livres, les manipule, lit quelques extraits et finit par demander à Dupuy s'il a participé à la Commune de Paris. Sarmiento quitte la librairie en remerciant Dupuy pour la qualité du café et du cigare qu'il lui a offerts mais n'achète aucun livre et la scène se termine en précisant qu'il ne remit jamais les pieds dans la librairie…

2.3.3 Les autres personnages référentiels

Ce qui interpelle à la lecture de certains ouvrages de notre corpus c'est l'importante quantité de noms propres renvoyant à des personnages référentiels, alors que ce qui semble mis en avant dans les ouvrages dont les protagonistes sont des personnages historiques-actants (Castelli, Rosas, Paz) c'est davantage leur intimité, leur vie quotidienne et leur solitude. D'autre part, cette quantité de personnages référentiels paraît d'autant plus importante que la plupart des romans sont si courts que Rivera lui-même reprend le terme français et les appelle des *nouvelles*.

Nous avons répertorié tous ces noms pour chacun des ouvrages du corpus, ce qui nous permettra ensuite de proposer quelques observations.

Romans	**Personnages référenciels (rattachés ou mentionnés[1])**
En esta dulce tierra	**Personnages-rattachés :** Manuel Vicente Maza, Ramón Maza, Valentín Alsina, Avelino Balcarce, Carlos Tejedor, Santiago Albarracín, José María Paz, Facundo Quiroga, Carlos María de Alvear, Juan Martín de Pueyrredón, José Vicente et Guillermo Reynafé, Santos Pérez, José Rondeau, José Gervasio Artigas, Martín Rodríguez, Bernardino Rivadavia, Juan Lavalle, Domingo de Oro, Salvador María del Carril, Manuel Dorrego, Nicolás de Anchorena, Ciriaco Cuitiño, Leandro Alén, Manuel Troncoso, Nicolás Mariño, Tomás Guido, José de San Martín, Pedro Castelli, Prudencio Rosas, Lorenzo Torres, Gregorio Aráoz de Lamadrid, Manuel de Oribe, Marco Avellaneda, José María Vilela, Gabriel Suárez, José Espejo, Leonardo Souza, Pedro de Ángelis, Paul Groussac, Esteban Echeverría, Juan Bautista Alberdi, Domingo Faustino Sarmiento, Martiniano Chilavert, Ángel Pacheco, Felipe Varela, Lorenzo Torres, Simón Luengo, Calfucurá, Conrado Villegas.

[1] Nous reprenons à nouveau la terminologie d'André Peyronie. Nous avons rappelé ce qu'il entendait par « personnages historiques-rattachés », et nous rappelons qu'ils se distinguent des « personnages historiques-mentionnés », qui ne peuvent être impliqués car trop éloignés dans l'espace ou dans le temps.

	Personnages-mentionnés : Louis Antoine de Saint Just, Jean-Paul Marat, Georges Jacques Danton, Maximilien de Robespierre, Philippe Buonarotti, Napoléon Bonaparte, Saint Simon, Gracchus Babeuf, Simón Bolívar, Shakespeare.
El farmer	**Personnages-rattachés :** Lord Palmerston, Bartolomé Mitre, Justo José de Urquiza, José María Paz, Francisco Narciso de Laprida, Genaro Berón de Astrada, Ambrosio Crámer, Juan Lavalle, Mariano Machado (Miguel Mariano de Villegas), Manuel Belgrano, Faustino Allende, Jacinto Machado, Domingo Lastra, Marco Avellaneda, Encarnación Ezcurra (femme de Rosas), María Josefa Ezcurra (belle-sœur), Gervasio Rosas (frère de Rosas), Agustina Osornio et León Ortiz de Rozas (parents de Rosas), Clemente López de Osorio et Domingo Ortiz de Rozas (grands-pères de Rosas), Juan Nepomuceno Terrero (petit-fils de Rosas), Adolfo O'Gorman, Felipe Elortondo y Palacios, Josefa Gómez, Nicolás de Anchorena, Félix de Álzaga, Ángel Pacheco, Guillermo Brown, Nicolás Avellaneda, Valentín Alsina, Bartolomé Mitre, Pedro Ximeno, Jules Favre, Gregorio Aráoz de Lamadrid, Juan Gregorio Castro, Silverio Badía, Ciriaco Cuitiño, Vicente González, Leandro Alén, Julián González Salomón, Martín Santa Coloma. **Personnages mentionnés :** William Shakespeare, Raymond Wilmart, Adolphe Thiers.
El amigo de Baudelaire	**Personnages-rattachés :** Pierre-Eugène Aab, Jules Dasurmont (= Jules Desurmont, patron de filature à Tourcoing), Lucio Victorio Mansilla, Juan Manuel de Rosas, Ángel Vicente Peñalosa, José Martínez de la Hoz, Francisco B. Madero, Leonardo Pereyra, Mariano Casares, Jorge R. et Claudio F. Stegman, Juan Lavalle, Manuelita Rosas, José María et Sandalio Arredondo, Ambrosio Sandes, Felipe Varela, Antonino Taboada, Francisco Solano López, Adolfo Alsina, Enrique O'Gorman, Ricardo López Jordán, Justo José de Urquiza, Dalmacio et Aurelia Vélez Sarsfield, Camila O'Gorman, Ladislao Gutiérrez, Dardo Rocha, Felix Álzaga, Ángel Pacheco, les Anchorena. **Personnages-mentionnés :** Le Général Aupick, Gustave Flaubert, Mirabeau, Robespierre, Thérésa Cabarrus, Jean Lambert Tallien, Auguste Blanqui.

La sierva	**Personnages-rattachés :** Bartolomé Mitre, José Hernández, Ricardo López Jordán, Justo José de Urquiza, Domingo Faustino Sarmiento, Paul Groussac, Carlos Pellegrini, Miguel Juárez Celman. **Personnages-mentionnés :** Gustave Flaubert, Guy de Maupassant, Emile Zola, les frères Goncourt, Ivan Tourgueniev.
El profundo Sur	**Personnages-mentionnés :** Napoléon Bonaparte, Adolphe Thiers, Otto von Bismarck, Napoléon III.
Hay que matar	**Personnages-rattachés :** Joaquín de Anchorena, Lloyd George. **Personnages-mentionnés** : Karl Marx, John Whitelocke, Home Riggs Popham, Fernand de Magellan.

Pour commencer, la quantité de personnages référentiels présents dans les différents ouvrages nous donne déjà un indice du degré d'historicité desdits ouvrages. Nous verrons par la suite si le faible nombre de personnages référentiels dans certains romans va de pair ou non avec les autres entités historiques que sont les événements.

Ensuite, on constate que le fait que le protagoniste soit un personnage référentiel a un impact certain, mais il n'est pas déterminant. En effet, on dénombre plus de personnages référentiels dans *En esta dulce tierra* ou dans le diptyque *El amigo de Baudelaire - La sierva* que dans *La revolución es un sueño eterno* ou *Ese manco Paz*, par exemple.

D'autre part, ces différents personnages référentiels — contemporains des protagonistes, pour la majorité — n'ont pas tous la même place dans l'historiographie et ne sont pas tous connus du grand public. Cela renforce l'idée que Rivera a bel et bien eu recours à l'historiographie.

La revolución es un sueño eterno est le seul ouvrage dans lequel on trouve un appendice dans lequel figurent de courtes biographies de personnages référentiels plus ou moins liés à Castelli. Il s'agit de Kote Tsintsadze, Pedro José Agrelo, Antonio Luis Beruti, Agustín José Donado, Domingo French, Juan Hipólito Vieytes, Ignacio Javier Warnes. Ces petites biographies aident le lecteur à compléter, au besoin, ce que Fernández Prieto appelle son « encyclopédie ». Pour les autres ouvrages, cela peut

sembler parfois plus difficile de distinguer personnages référentiels et personnages fictionnels. Certains personnages sont mentionnés seulement par leur prénom (comme María Rosa, l'épouse de Castelli) ou leur nom de famille (Rocha, par exemple, dans *El amigo de Baudelaire*). Si l'encyclopédie du lecteur est insuffisante et qu'il ne connaît pas tous ces personnages, Rivera lui donne souvent des indices. On sait, ainsi, que José Martínez de la Hoz, Francisco B. Madero, Leonardo Pereyra, Mariano Casares, les Stegman sont à l'origine de la création de la Sociedad Rural, ou encore que Viamonte, Luzuriaga, Montes de Oca, Basavilbaso et Valera ont témoigné lors du procès de Castelli. Si cela n'est pas dit explicitement, on devine, par exemple, que Silverio Badía, Ciriaco Cuitiño, Vicente González, Leandro Alén, Julián González Salomón, Martín Santa Coloma étaient des membres importants de la Mazorca[1].

La plupart des personnages référentiels sont évidemment liés à des événements historiques. Nous allons voir maintenant à quels événements Rivera fait référence dans ces différents romans et surtout comment il y fait référence.

2.3.4 Contextes et événements historiques

Dans le premier de ses romans historiques (tel que l'entend Menton, c'est-à-dire dont l'action se passe à une époque non vécue par l'auteur), Rivera dévoile sa conception de l'histoire. Ainsi, peut-on lire cette réflexion sur la manie des hommes d'« organiser » le temps :

> Se souviendrait-il, un jour, du fatal besoin de l'homme de dater le temps ; de la stupidité d'opposer une chronologie expansive au temps ; de mesurer ce qui ne se mesure pas ; de fractionner le temps qui est antérieur à toutes les morts de l'homme, de l'arrêter pour que, à partir d'un chiffre, on puisse refaire la vie, le destin, les rêves ?[2]

[1] « L'homme petit et mince lui avait demandé, peu avant de mettre fin à ses prédictions prétentieuses, indiscrètes et maudites, ce qu'il savait de Cuitiño, d'Alen, de Troncoso, de Mariño, le chef des veilleurs de nuit. Je sais, dit Cufré, qu'ils égorgent et ensuite se confessent », *En esta dulce tierra, op. cit.*, p. 32. « Que ressentaient les femmes, les hommes et les adolescents, parce qu'il y eut des adolescents, que Santa Coloma, Silverio badía, Ciriaco Cuitiño, Vicente González Carancho del Monte, Leandro Alén, Salomón allaient faucher avec leurs sabres recourbés et affûtés ? », *El farmer, op. cit.,* p. 110. Nous avons traduit : « El hombre pequeño y delgado le había preguntado, poco antes de poner punto final a sus fatuas e indiscretas y malditas predicciones, qué sabía de Cuitiño, de Alen, de Troncoso, de Mariño, el jefe de serenos. Sé, dijo Cufré, que degüellan y luego se confiesan. ». « ¿Qué sentían las mujeres y los hombres y los adolescentes, porque hubo adolescentes, que Santa Coloma, Silverio Badía, Ciriaco Cuitiño, Vicente González Carancho del Monte, Leandro Alén, Salomón, iban a faenar con sus curvos sables afilados? ».

[2] *En esta dulce tierra, op., cit.,* p. 16-17. « ¿Recordaría, alguna vez, la fatal necesidad del hombre de fechar el tiempo ; la insensatez de oponer una efusiva cronología al tiempo ; de medir lo que no se mide ; de fraccionar el tiempo que es anterior a todas las muertes del hombre, de detenerlo para que, a partir de una cifra, se pueda rehacer la vida, el destino, los sueños ? ».

Un peu plus loin, le narateur dit que « Peut-être [Cufré] a-t-il entrevu l'histoire à la lumière d'un éclair[1] ? » On ne peut s'empêcher de faire le parallèle entre cette phrase et les propos de Walter Benjamin qui affirme que « L'image vraie du passé passe *en un éclair*. On ne peut retenir le passé que dans une image qui surgit et s'évanouit pour toujours à l'instant même où elle s'offre à la connaissance[2] ».

C'est cette conception de l'histoire que Rivera va mettre en œuvre désormais, comme nous allons le voir. Nous allons pour cela reprendre les différents ouvrages du corpus en suivant la chronologie historique argentine et non pas celle de leur parution.

a) La Révolution de Mai

Dans les deux cahiers qui constituent *La revolución es un sueño eterno*, Castelli évoque, de manière décousue, les différentes étapes qui ont mené jusqu'à la Révolution de Mai et à la mise en place de la Première Junte dans le Vice-Royaume du Río de la Plata, jusqu'à la scission entre les partisans de Mariano Moreno et ceux de Cornelio Saavedra. Dans ses cahiers, Castelli donne très peu de précisions temporelles. Seules trois dates apparaissent explicitement : le 5 Juillet 1807, date de la deuxième invasion anglaise (mais le récit de Castelli nous informe juste qu'il a tiré sur les Anglais), la nuit du 22 Mai (1810, lorsque Castelli prononce son discours au « Cabildo abierto » dans lequel il explique l'illégitimité du vice-roi Cisneros et de la présence de la Couronne espagnole dans le Río de la Plata, puisque l'Espagne, occupée par Bonaparte, n'avait plus de roi) et enfin le 25 Mai 1810 (lorsque les membres de la Première Junte prêtent serment dans le Cabildo).

Divers événements historiques sont évoqués, sans respecter aucune chronologie ni préciser aucune date : la République de Venise (en 1485), l'exécution de Túpac Amaru II (mentionné par son autre nom dans le roman : Condorcanqui) en 1781, ou encore la Révolution Française. Ce qu'écrit Castelli s'apparente moins à un journal intime — où figureraient sans doute des dates, des repères temporels plus explicites[3] — qu'à une succession de souvenirs, plus ou moins cohérents, qui habiteraient la mémoire d'un homme moribond et parfois délirant. Nous y reviendrons.

---

[1] *Ibid.*, p. 19. « Quizás [Cufré] entrevió la historia a la flaca luz de un relámpago ».
[2] BENJAMIN Walter, « Sur le concept d'histoire », *Œuvres III*, Paris, Gallimard, collection Folio, édition de 2000, p. 430.
[3] On sait que Castelli commence la rédaction de son premier cahier en juin (l'avancée de sa maladie laisse deviner que l'action se passe en 1812) ; un peu plus loin, le mois de juillet est indiqué. Aucun autre indice temporel sur la rédaction en elle-même ne sera donné par la suite. Voir : *La revolución es un sueño eterno, op. cit.,* p. 15 et 59.

Les souvenirs de Castelli apparaissent sous la forme d'éléments hétérogènes, incomplets. Par exemple, il mentionne le nom d'une bataille victorieuse, celle de Suipacha (qui a eu lieu le 7 novembre 1810) mais à travers le souvenir qu'en a Segundo Reyes, qui ne laisse en rien deviner que cette bataille fut une victoire[1]. Il fait aussi allusion à la présence anglaise dans le Río de La Plata entre deux invasions manquées (entre 1806 et 1807) et à la négociation avec ces « envahisseurs » anglais contre les Espagnols, ce « pacte avec le diable » auquel se refuse Belgrano (conversation avec le général anglais Beresford, qui eut lieu le 07 juillet 1806[2], où il est question de proposer des relations commerciales en échange d'un appui politique).

Castelli se remémore à plusieurs reprises l'ordre qu'il a reçu de faire fusiller Santiago de Liniers (le 26 août 1810). Sont évoqués, aussi, plusieurs lieux du Haut-Pérou. D'abord, Tiahuanaco, rendu historique par Castelli qui y a déclaré l'abolition de l'esclavage juste un an après le serment prêté au Cabildo ; puis Huaqui, synonyme de défaite (20 juin 1811) et de disgrâce. À cette défaite sont associés la trahison de l'Espagnol Goyeneche — qui a rompu l'armistice entre les troupes royalistes qu'il menait et les troupes révolutionnaires de Castelli — et le contexte de cette bataille : la Semaine Sainte.

Lorsque le personnage historique Castelli évoque ses souvenirs, il mentionne d'autres figures historiques, alliées ou ennemies. Parmi ses alliés se trouvaient d'autres créoles et des hommes, nés aussi en Argentine de parents étrangers (le père de Castelli était vénitien) : Domingo French, Ignacio Javier Warnes, Antonio Luis Beruti. Ces hommes étaient animés par la même volonté de s'affranchir de la tutelle espagnole et d'écrire l'histoire de leur pays. La plupart des acteurs de la Révolution de Mai étaient avocats. Certains d'entre eux, comme Mariano Moreno ou Castelli, avaient étudié à l'Université de Charcas (ancien nom de Sucre) où l'on diffusait les idées du jésuite Francisco Suárez, auteur d'une doctrine opposée à la monarchie de droit divin[3]. Selon Suárez le pouvoir vient de Dieu, source de toute autorité, qui le délègue ensuite au peuple, qui à son tour le transmet au monarque. Autrement dit, Suárez considère les peuples eux-mêmes comme étant les détenteurs de l'autorité politique, et l'État comme résultant d'un contrat social auquel le peuple donne son consentement. En outre, il revendique pour chaque individu les droits à la vie, à la liberté, à la propriété et rejette la conception aristotélicienne selon laquelle l'esclavage serait pour certains une condition

[1] « Il a dit qu'au parfait idiot qu'il était on lui avait coupé la moitié d'une jambe après la bataille de Suipacha, et que cela n"avait pas été très drôle (…) ». « Dijo que, al perfecto idiota que era, le cortaron media pierna después de la batalla de Suipacha, y que eso no fue muy gracioso (…) », *ibid.*, 107-108.
[2] CHAVES Julio César, *Castelli, el adalid de mayo*, *op. cit.*, p. 83.
[3] Voir : *De bello et Indis* (1584), *De legibus* (1612) et *Defensio fidei catholicae* (1613), notamment.

naturelle[1]. La lecture des philosophes des Lumières a aussi fortement marqué l'esprit de ces hommes. Dans ses cahiers, Castelli fait implicitement allusion à Rousseau (en parlant du contrat social d'un « genevois licencieux ») et, dans l'appendice, les noms de Voltaire et de Diderot figurent dans un extrait de lettre qu'aurait écrite Castelli. Enfin, les idéaux de la Révolution Française et l'idéologie jacobine ont également influencé ces hommes. Castelli fait ainsi allusion au sermon de Monteagudo dans l'église de Laja, près de La Paz, dans lequel celui-ci reprend la célèbre phrase que Fouché avait fait inscrire à l'entrée des cimetières : « la mort est un sommeil éternel » (le mercredi saint, en 1811).

Dans un article, Rita Gnutzmann a élaboré une chronologie des événements auxquels il est fait référence dans ce roman. Elle précise que pour cela elle a eu recours à des ouvrages historiographiques (notamment celui de Julio César Chávez consacré à Castelli) et que malgré cela, la tâche ne fut pas aisée :

> Il est vrai que ces informations ont été tirées du récit non sans difficulté et, seule une bonne connaissance de l'histoire argentine de cette époque permet de les débarrasser d'allusions et de répétitions[2].

Même si des indices ou précisions sont fournis au lecteur, ils sont souvent très synthétiques et celui-ci doit disposer d'une bonne « encyclopédie » s'il veut comprendre tous les tenants et les aboutissants de l'histoire ou comprendre ce à quoi le narrateur fait allusion. En effet, les événements évoqués passent à travers le filtre de la subjectivité du narrateur homodiégétique, qui les mentionne comme s'ils revenaient à sa mémoire sous forme de « *flashes* » ou d'« éclairs » pour reprendre le terme de Benjamin.

b) Les guerres civiles et le rosisme

Cette période de l'histoire argentine est abordée dans trois ouvrages : *En esta dulce tierra, El farmer, Ese manco Paz*. C'est une période charnière entre la Révolution de Mai et la mise en place de la nation argentine abordée dans le dyptique *El amigo de Baudelaire-La sierva*.

En esta dulce tierra commence par un fait historique avéré : l'assassinat par *la*

[1] Voir : *Encyclopædia Universalis*, Thesaurus Index ***, Paris, Encyclopædia Universalis France, 1985, p. 2842.

[2] GNUTZMANN Rita, « Historia, utopía y fracaso en *La revolución es un sueño eterno* de A. Rivera », in *La novela latinoamericana entre historia y utopía*, Eichstätt, Katolische Universität, Neue Folge n°13, 1999, p. 122-135. Nous avons traduit : « Es verdad que estos datos han sido entresacados del relato con cierta dificultad y sólo un buen conocimiento de la historia argentina de aquellos años permite desbrozarlos de alusiones y repeticiones ».

Mazorca de Manuel Vicente Maza, alors président de la Salle des Représentants, dans son bureau de la Législature, le 27 juin 1839[1]. La date, décomposée, finit d'ailleurs par figurer quelques pages après l'*incipit* et permet d'illustrer la réflexion de Cufré quant à la vanité de « dater le temps » : « Il lut un nombre : 27. Il lut un mot : juin. Il lut un nombre : 1839[2] ». On nous dit également, un peu plus loin, que l'histoire se passe le dernier jeudi du mois de juin. À partir de cet événement, le narrateur hétérodiégétique va rendre compte — par l'intermédiaire de la focalisation externe mais aussi interne (point de vue de Cufré) — de différents faits historiques.

Il mentionne ensuite l'assassinat du fils de Maza le même jour que celui de son père, et le « Club des Cinq » constitué (entre autres) d'Avelino Balcarce, de Carlos Tejedor et Santiago Albarracín. Ces hommes avaient conspiré contre Rosas, qui avait fini par le savoir et avait fait emprisonner Ramón Maza dans l'intention de le faire exécuter pour trahison. Manuel Vicente Maza — considéré comme proche de Rosas — a été assassiné au moment où il rédigeait une lettre dans laquelle il demandait la clémence du gouverneur pour son fils. En relation avec cet événement, Cufré se rappelle d'une conversation qu'il avait eue avec le général Paz dans laquelle celui-ci évoquait cette conspiration. Le souvenir de cette conversation lui fait alors penser au long emprisonnement de Paz (entre 1831 et 1839) et aux batailles que celui-ci gagna contre le *caudillo* de La Rioja : Facundo Quiroga (La Tablada en 1829 et Oncativo en 1830). Cufré se remémore également son séjour en France, alors qu'il travaillait à l'asile de Charenton, et son amitié avec le Professeur Girard qui fut soldat à Valmy (bataille qui eut lieu le 20 septembre 1892). Le souvenir de ses conversations avec Girard lui donne l'occasion de faire une longue allusion à la Révolution Française.

Le petit homme mince venu lui annoncer l'assassinat de Maza se réveille ensuite et évoque une autre révolution, celle du 25 mai 1810. Plus tard, alors que le petit homme est parti de chez lui, Cufré brûle des lettres que l'on devine compromettantes. Dans l'une d'elles, Domingo Oro évoque l'exécution de Dorrego ordonnée par Lavalle (le 13 décembre 1828). Un peu plus loin, le narrateur hétérodiégétique présente le père de Cufré[3]. Une nouvelle analepse a lieu : on apprend que le père de Cufré a participé aux batailles de Junín et d'Ayacucho (qui ont, respectivement, eu lieu le 6 août et le 9 décembre 1824 et qui ont ouvert la voie vers l'indépendance du Pérou) et à la longue

[1] Cette scène a d'ailleurs été représentée par différents peintres de l'époque comme Prilidiano Pueyrredón (qui exécuta également un célèbre portrait de Manuelita Rosas), ou encore Benjamin Franklin Rawson (artiste proche de Sarmiento).
[2] *En esta dulce tierra*, *op. cit.*, p. 16. « « Leyó un número: 27. Leyó una palabra: junio. Leyó un número: 1839 ».
[3] Rivera reprendra ce personnage pour en faire le médecin de Castelli dans *La revolución es un sueño eterno*.

bataille d'Ituzaingó entre l'Argentine et le Brésil (qui commença le 20 février 1827 et se termina un an plus tard, avec comme dénouement, l'indépendance de la Banda Oriental, c'est-à-dire l'Uruguay). La victoire d'Ituzaingó fait écho à la Révolution de Mai qui eut lieu dix-sept ans auparavant car elle fut, paradoxalement, selon Cufré père, « la métaphore sanglante et misérable de l'échec de la Révolution. C'est là que Mai se termina (…) [1] ». Cufré père fait également référence aux vingt années de guerre qui ont suivi la Révolution et au désir d'ordre de Buenos Aires.

Après avoir quitté sa maison, Cufré fils cherche refuge chez un ami, Garzón, médecin légiste célèbre pour avoir autopsié les frères Reynafé et Santos Pérez. Ces hommes furent fusillés et pendus le 25 octobre 1837 après avoir tendu une embuscade puis assassiné Facundo Quiroga. Garzón refuse son aide à Cufré et lui conseille d'émigrer en Uruguay (comme le faisaient la plupart des opposants à Rosas). Celui-ci y renonce et part chercher refuge chez le colonel Sixto Toledo, un ami de son père qui lutta jusqu'au bout lors du désastre de Sipe-Sipe tandis que le général Rondeau « inepte et pusillanime[2] » enchaînait les mauvaises décisions (cette bataille eut lieu le 29 novembre 1815 et se solda par la perte du Haut-Pérou, actuelle Bolivie). Les iniquités de Rondeau sont alors comparées aux écarts de Castelli lorsqu'il était délégué de la Révolution dans le Haut-Pérou, ce qui nous ramène donc, à nouveau, quelques années en arrière. Cufré assiste à l'égorgement de S. Toledo par Badía, mais il réussit à échapper à ce dernier et s'éloigne un peu de la ville pour aller se cacher chez une ancienne maîtresse proche de Rosas : Isabel Starkey.

Son arrivée devant la porte d'Isabel donne l'occasion d'une nouvelle analepse vers un autre événement historique, les invasions anglaises de 1806 et 1807. En effet, Henry Starkey, le père d'Isabel, participa à ces invasions et épousa la fille du couple de propriétaires terriens espagnols qui l'hébergeait. Dans la digression autour du personnage d'Henry Starkey, on apprend que celui-ci avait coutume de fréquenter un bordel à Luján. La mère maquerelle de l'établissement passe en revue — et cela chronologiquement, une fois n'est pas coutume — les différentes situations politiques, en se demandant comment, après que ses « filles » avaient pris soin d'eux, « les distingués messieurs de Buenos Aires » avaient encore de l'énergie pour se prononcer contre le despotisme du Triumvirat (1811-1812 puis 1812-1814), la vanité impériale du Directoire (1814-1820), les prétentions d'Artigas (« Ligue des Peuples Libres », 1814), l'inertie du gouvernement du général Martín Rodríguez (1820-1824), la présidence de Rivadavia

[1] *Ibid.*, p. 34. Nous avons traduit : « (…) la victoria de Ituzaingó fue, paradojalmente, la metáfora sangrienta y miserable del fracaso de la Revolución. Ahí se terminó Mayo, dijo su padre ».
[2] *Ibid.*, p. 42.

(1826-1827), l'assassinat de Dorrego par Lavalle, l'unitarisme et le fédéralisme. Henry Starkey se souvient ensuite de l'échec de Beresford qui dut rendre les armes devant Santiago de Liniers (1806).

Nous revenons ensuite à Cufré, caché dans une sorte de cave[1] chez Isabel, qui lui lit le journal. Nous avons l'impression qu'elle lit un seul et même journal car les repères temporels sont brouillés : l'obscurité est totale dans la cachette de Cufré qui ne distingue plus le jour et la nuit, et c'est la perception que Cufré a du temps qui s'impose. Or Isabel évoque des événements ayant eu lieu sur plusieurs années : la défaite de « Los Libres del Sur » à Dolores (novembre 1839), la *vidalita* de Lamadrid (écrite au début des années 1840)[2], la victoire des troupes d'Oribe contre la Liga del Norte et les assassinats de Marco Avellaneda, José María Vilela, Gabriel Suárez, José Espejo, Leonardo Souza (03 octobre 1841), l'exécution de Lavalle (9 octobre 1841), la victoire de Rosas contre la flotte anglo-française (31 août 1850), un courrier de « Son Excellence » aux rois et empereurs chrétiens d'Europe les enjoignant de se réunir sous l'autorité du Pape face au danger de l'Internationale, après l'« écrasement d'une rébellion du petit peuple à Paris[3] » (1871), et enfin la bataille de Caseros (le 3 février 1852) qu'elle présente comme une victoire de Rosas alors qu'il s'agit de la défaite qui mettra fin à son pouvoir et le conduira à l'exil.

Le roman se termine par un double épilogue : « L'épilogue de cette histoire reconnaît deux versions[4] ». Dans l'une des versions, Cufré soigne Felipe Varela (qui se souleva contre le gouvernement central et Mitre entre 1866 et 1870). Il est fait allusion à la bataille de Curupaytí (le 22 septembre 1866, pendant la guerre du Paraguay), à la défaite de Varela à Salinas de Pasto Grande (le 12 janvier 1869) et à son exil au Chili, à Copiapó. Selon d'autres chroniques, nous dit le narrateur, Cufré a lutté avec les indiens Ranqueles aux côtés de Calfucurá et a participé à plusieurs *malones*[5]. Dans ce contexte de Conquête du Désert, Cufré (*alias* Ruca Nahuel) aurait été vaincu par le colonel Conrado Villegas (qui participa à la Conquête du Désert entre 1871 et 1881).

---

[1] « Il sut que, quoi que fût cet endroit, la nuit serait nuit, et le jour serait nuit ». « Supo que, fuese lo que fuese ese lugar, la noche sería noche, y el día sería noche. », *ibid.*, p. 68.

[2] Voir : BAJARLIA Juan Jacobo, *Morir por la patria. Los asesinatos en la época de Rosas*, Buenos Aires, Ediciones Lea, 2010. La *vidalita* est une chanson populaire dans laquelle on peut faire part de questions politiques du moment. Voici celle de Lamadrid reprise par Rivera dans le roman : « Chiens d'unitaires / Ils n'ont rien respecté / Aux immondes Français / Ils se sont alliés ». « Perros unitarios / Nada han respetado / A inmundos franceses / Ellos se han aliado », *En esta dulce tierra, op. cit.*, p. 75.

[3] « l'écrasement d'une rébellion de la populace à Paris ». « el aplastamiento de una rebelión del populacho en París », *ibid.*, p. 85. Ce passage sera repris dans *Ese manco Paz*, nous y avons fait référence précédemment.

[4] *Ibid.*, p. 95. « Dos versiones reconoce el epílogo de esta historia ».

[5] « El malón » était un assaut désordonné et violent que menaient les indiens contre un groupe indigène ennemi ou une *estancia,* pour dérober du bétail, des biens et qui impliquait parfois l'enlèvement d'une femme blanche (une captive).

Dans le second épilogue « moins fiable[1] » (!), Cufré sort, hirsute, de la cave d'Isabel Starkey et trouve un journal sur lequel il lit : « (…) un nombre : 12. (…) un mot : Octobre. (…) un autre nombre : 1868 »[2]. Il avait lu avant, qu'en ce jour, Monsieur Domingo Faustino Sarmiento assumait la Présidence de la République.

On observe — sans grande surprise après avoir lu les propos de Cufré sur la vanité de dater le temps — que les dates sont rares et les repères temporels confus pour ne pas dire déconcertants. Néanmoins, il est frappant de constater que Rivera fait allusion à un grand nombre d'événements historiques avérés et qui gardent une certaine cohérence ; et cela en dépit des différentes versions de l'épilogue, car chacune d'elle est plausible, y compris la dernière. Rivera explique d'ailleurs s'être inspiré de cas similaires de personnes persécutées pendant la seconde Guerre Mondiale et obligées de se cacher (Anne Frank et sa famille, par exemple)[3].

Dans *El farmer*, le rosisme est abordé depuis le point de vue du principal intéressé, Rosas, exilé et en recherche de réhabilitation. Là encore, différents événements vont être évoqués. Rosas commence par mentionner un événement qui paraîtra récent *a posteriori* (c'est-à-dire lorsqu'on découvrira quand se passe exactement l'intrigue du roman) : la Commune de Paris. Puis il évoque « ce jour de 1852 à minuit » ; on saura un peu plus loin qu'il s'agit de la nuit du 3 février 1852 durant laquelle il embarqua pour l'Angleterre à bord d'une frégate de guerre appelée *Centaur*. Il mentionne ensuite le plébiscite des 26, 27 et 28 mars 1835 qui lui permit d'obtenir les « facultés extraordinaires » pour gouverner. Enfin, nous apprenons que Rosas se remémore ces différents événements en ce jour du 27 décembre 1871.

Une nouvelle analepse nous ramène quelques mois plus tôt : le 31 octobre 1871, jour où une messe fut célébrée à la basilique de La Merced en mémoire de « la gesta de los Libres del Sur » (mouvement révolutionnaire maté par les troupes de Rosas en 1839, auquel participa Pedro Castelli, rappelons-le). Il est également fait allusion à d'autres victimes du rosisme, comme Marco Avellaneda, « martyr de Metán » (où il fut assassiné le 3 octobre 1841).

Rosas compare ensuite sa situation d'exilé à celle de Sarmiento sous son régime, faisant allusion à la période 1840-1845 pendant laquelle Sarmiento écrivit *Facundo* :

[1] *Ibid.*, p. 119. « menos fiable ».
[2] *Ibid.*, p. 121. « (…) un número: 12. (…) una palabra: Octubre. (…) otro número: 1868 ».
[3] In GAZZERA Carlos, « Conversando con Andrés Rivera », *op. cit.*, p. 704.
Julio Llamazares raconte une situation assez similaire pendant la dictature franquiste dans *Luna de lobos* (1985).

« Qu'a fait monsieur Sarmiento en exil ? Il a écrit *Facundo* pour ne pas mourir[1] ». Il évoque alors son embarquement à bord du *Centaur* et l'accueil chaleureux reçu par Urquiza de la part de la population portègne. Puis il se souvient du 6 décembre 1829, date où il fut élu pour la première fois gouverneur de Buenos Aires.

Alors qu'il explique avoir emmené avec lui toutes ses archives, Rosas mentionne la lettre de Don Adolfo O'Gorman dans laquelle celui-ci lui donne son consentement au châtiment de sa fille Camila (elle fut fusillée le 18 août 1848, quelques semaines avant la fin de sa grossesse)[2].

Rosas fait allusion ensuite à la Révolution de Mai et à la déclaration du 9 juillet (1816, qui marque l'indépendance de l'Argentine). Une nouvelle analepse nous renvoie à la bataille de Caseros, puis nous revenons au gouvernement contemporain de Sarmiento. Un peu plus loin, Rosas évoque la Campagne du Désert (qu'il fit mener entre 1833 et 1834) et les *malones* des Indiens auparavant. Il se souvient de son grand-père maternel, tué par les Indiens en 1783 et cela semble justifier qu'il ait fait tuer de nombreux Indiens sans aucune pitié… Vers la fin du roman, il fait allusion à l'exécution des anciens membres de *la Mazorca* (jugés, condamnés à mort et exécutés publiquement en 1853). Enfin il mentionne le soulèvement d'Urquiza à l'automne 1851, rappelle que le même Urquiza s'était pourtant battu pour lui à India Muerta (27 mars 1845), Laguna Limpia (4 février 1846) et Vences (27 novembre 1847) et termine avec une nouvelle mention plus détaillée de sa défaite à Caseros contre Urquiza.

Nous remarquons dans *El farmer* une présence plus nombreuse des dates. Nous observons aussi qu'un événement est surtout évoqué : Caseros, puisque cette défaite explique la situation d'exilé de Rosas. Nous constatons que celui-ci n'élude pas les événements liés à la violence de son gouvernement. Ce sont souvent des occasions pour lui de justifier la décision qu'il avait dû prendre à l'époque. Pour contrebalancer ces évocations des aspects sombres de son gouvernement, il n'oublie pas de rappeler sa popularité à travers les dates de ses élections victorieuses.

Le Rosas de *Ese manco Paz* fera beaucoup moins référence à des événements historiques restés par la suite dans l'historiographie argentine. Ces souvenirs vont

[1] *El farmer, op. cit.*, p. 26. « ¿Qué hizo el señor Sarmiento en el destierro ? / Escribió *Facundo* para no morir ».

[2] Ses amours interdites avec le curé Gutiérrez ont défrayé la chronique à l'époque. Nous avons déjà évoqué le rôle joué par Sarmiento et Vélez Sarsfield dans cette histoire. Les exécutions de Camila O'Gorman et de son amant eurent un retentissement international et discréditèrent le régime de Rosas. Plusieurs ouvrages historiographiques, romans (notamment *Una sombra donde sueña Camila O'Gorman* d'Enrique Molina, publié en 1973) et films ont été consacrés à Camila O'Gorman. Ce double assassinat était déjà évoqué par Rivera dans *El amigo de Baudelaire,* comme nous l'avons vu précédemment.

tourner essentiellement autour de la personne de Paz : les défaites de la Tablada (22 et 23 juin 1829) et d'Oncativo (25 février 1830) de son allié Facundo Quiroga, l'assassinat de Quiroga par les frères Reynafé (le 16 février 1835), le rôle de Paz lors du blocus français (1838-1840), la mort de Paz (le 22 octobre 1854). Il évoque également des événements davantage liés à sa personne : la défaite de Caseros (qui explique sa présence en Angleterre), l'assassinat d'Urquiza (le 11 avril 1870), l'exécution d'Ángel Vicente Peñaloza (le 12 novembre 1863), ou encore la Commune de Paris.

Nous avons déjà signalé que les chapitres dont le protagoniste est Rosas alternent avec ceux consacrés à Paz. Même si les deux protagonistes semblent parfois se répondre, ils « cohabitent » dans deux dimensions temporelles différentes puisque le temps de l'intrigue pour Paz est l'année 1854 alors que celle de Rosas — qui dit à un moment que Paz est mort depuis des années[1]— doit se situer vers 1871.

Paz fait surtout référence à des événements le concernant directement, encore une fois sans respecter aucune chronologie et en ne mentionnant qu'une indication temporelle, l'hiver 1854, qui « date » sa narration, mais qui n'apparaît que vers la fin de ladite narration. Il commence par évoquer son long emprisonnement (entre 1831 et 1839), son exil en Uruguay sous Rosas, alors que Rosas se retrouve aujourd'hui dans la même situation, son enrôlement dans les troupes de Belgrano, sa lutte pour défendre Montevideo des assauts de Manuel Oribe (1842-1844), la libération de Montevideo, la bataille de Caaguazú ou il vainquit l'armée d'Echagüe (28 novembre 1841), la bataille de Venta y Media où il perdit son bras mais fut sauvé par Felipe Heredia (le 20 octobre 1815) et enfin la bataille d'Ituzaingó où il accéda au grade de général (février 1827).

On observe que malgré les innombrables batailles qu'il livra, très peu sont mentionnées finalement. Les allusions de Paz à l'exil reste aussi très vagues, à tel point que parfois on ne sait pas s'il fait référence à son exil en Uruguay ou au Brésil.

Avant de clore cette sous-partie consacrée à la période des guerres civiles et du rosisme, on remarquera que c'est dans *En esta dulce tierra*, roman dont le personnage principal n'est pas référentiel, que le plus grand nombre d'événements sont mentionnés.

[1] « Il est mort le manchot Paz. Cela fait des années qu'il est mort cet homme (…) ». « Está muerto el manco Paz. Años de años que está muerto el hombre (…) », *Ese manco Paz, op. cit.*, p. 83.

c) Les balbutiements de la nation argentine et l'essor de la bourgeoisie rurale

Le diptyque *El amigo de Baudelaire-La sierva* retrace, à partir du personnage de Saúl Bedoya, l'essor de la bourgeoisie rurale dans une période qui va du post-rosisme à la fin du gouvernement de Juárez Celmán (qui coïncide avec la crise économique de 1890) et l'avènement de Carlos Pellegrini. Saúl Bedoya est le narrateur exclusif de *El amigo de Baudelaire* et assume également parfois la narration dans *La sierva*, dont la narratrice principale est sa servante et maîtresse : Lucrecia Basualdo. Saúl Bedoya consigne dans un cahier ce qu'il craint d'oublier, ce qu'il souhaite oublier[1] : sa jeunesse à Paris où il partit étudier — comme de nombreux jeunes Argentins des classes aisées, à l'époque — jusqu'à l'obtention de son diplôme d'avocat, sa rencontre avec Baudelaire, sa nomination comme juge, ses relations perverses avec sa servante et maîtresse Lucrecia et ses relations politico-économiques.

Comme dans les romans que nous avons abordés précédemment, les écrits de Bedoya ne respectent aucune chronologie : les souvenirs et l'actualité s'entremêlent, actualité qui n'est jamais datée, bien que ses écrits s'apparentent à un journal intime. On peut néanmoins déduire qu'ils se terminent avec l'élection de Roca comme Président de la République. Roca n'est toutefois jamais mentionné : on sait juste que la devise du gouvernement du nouveau Président sera « Paix et Administration[2] ». Ce qui peut éventuellement permettre au lecteur de se repérer dans le temps, c'est la consignation des achats et ventes, du commerce de Bedoya. Car ils fluctuent en fonction des secteurs qui rapportent ou au contraire connaissent des crises selon les périodes.

Comment Bedoya, avocat puis juge, est-il devenu propriétaire d'*estancia*? En héritant des terres de son père. À travers l'évocation de son père, il fait la distinction entre le *gaucho* propriétaire qu'il était et les autres *gauchos* sans propriété — ceux que José Hernández décrira dans *Martín Fierro* et *La vuelta de Martín Fierro* —, en voie de disparition selon les écrits du général Lucio V. Mansilla[3] :

> Mon père a été un *gaucho*. Et aussi bon que le meilleur de son époque. La différence entre mon père et les *gauchos* réfugiés dans les campements indiens, ou condamnés à servir dans les fortins aux frontières, ou dépecés dans les stupides, cruels et inutiles soulèvements des gouvernements des *caudillos*, ou enrôlés dans la guerre contre le

[1] « Est-ce que j'écris ce que je crains d'oublier ? Oui. / Est-ce que je crains de découvrir, devant moi, ce que je cache aux autres ? Oui. / Est-ce que j'écris ce que je désire oublier ? Oui ». « ¿Escribo lo que temo olvidar ? Sí. / ¿Temo descubrir, ante mí, lo que oculto a los demás ? Sí. / ¿Escribo lo que deseo olvidar ? Sí. », *El amigo de Baudelaire*, *op. cit.*, p. 10.

[2] « Escuché el discurso del nuevo presidente, un general con edad napoleónica. (…) Dijo que la divisa de su gobierno será Paz y Administración », *ibid.*, p. 89-90.

[3] Rivera fait sans doute allusion à *El paisano y el gaucho* que Mansilla publia en 1870.

> Paraguay, a consisté en un fait simple et historique, si l'on veut : mon père a hérité de champs, de vaches qui se reproduisaient par la grâce de Dieu et de quelques taureaux vigoureux. Et, avec les champs, les vaches, les femmes, les hommes et chiens qui étaient à son service, une maison grande et sale dans laquelle il faisait office d'étalon et, avec les années, de patriarche fatigué et vicieux. Cela et l'amitié du brigadier Juan Manuel de Rosas, et le maté, le pot-au-feu, la viande grillée en grande quantité, lui ont suffi pour qu'il vive sans craindre l'abandon, la toute-puissance de la police et du juge au pouvoir[1].

Le personnage de Ramón Vera[2], impliqué dans l'assassinat du beau-père de Lucrecia, représente cette figure du *gaucho* soldat. Il va faire partie de ceux qui sont chargés de surveiller la « Zanja de Alsina », cette tranchée qu'Adolfo Alsina, ministre de la guerre et de la marine sous la présidence de Nicolás Avellaneda, fit creuser entre 1876 et 1877 à l'ouest de la province de Buenos Aires afin d'éviter les *malones* indiens et autres vols de bétail. Avec l'aide de son contremaître, Bedoya essaie de se prémunir des *malones* :

> J'ai donné de larges pouvoirs à Mr. Harrison. Qu'il investisse dans la construction de hangars, clôtures, et dans quoi que ce soit pour que les moutons n'attrapent pas la gale. Qu'il prenne, lui ai-je dit, les mesures qu'il croira convenables pour lutter contre la sécheresse dans mes champs. Et qu'il évite, par la négociation ou par les armes, les incursions de l'Indien dans mes champs. Nous avons fait les comptes : l'alcool, le tabac, les vaches, les chevaux et autres babioles que nous remettrons à l'Indien et les soixantes fusils les plus modernes que nous trouverons sur le marché ne me coûteront pas cher si je les compare avec les pénuries que laisse derrière lui un *malón*[3].

Le juge Bedoya met également tout en œuvre pour faire fructifier son héritage. Il inscrit donc sur son cahier, de manière très factuelle, quelle quantité de laine il exporte vers l'Europe industrialisée (à Desurmont et fils, notamment), les parcelles de terres qu'il achète, ou combien de moutons il vend : « Je vends, dans des conditions raisonnables, trente mille moutons. Je pressens que la viande et la laine se précipitent vers une dévaluation prolongée[4] ».

---

[1] *Ibid.*, p. 14. Mi padre fue un gaucho. Y tan bueno como el mejor de su tiempo. La diferencia entre mi padre y los gauchos refugiados en las tolderías indias, o condenados a servir en los fortines de frontera, o despedazados en los estúpidos y crueles e inútiles levantamientos del caudillaje, o enroldados para la guerra contra el Paraguay, consistió en un hecho simple e histórico, si se quiere: mi padre heredó campos, vacas que se reproducían por la gracia de Dios y algunos toros vigorosos. Y, con los campos y las vacas, mujeres, hombres y perros que lo servían, una casa grande y sucia en la que ofició de padrillo y, con los años, de patriarca fatigado y vicioso. Eso y la amistad del brigadier Juan Manuel de Rosas, y el mate, el puchero, el asado gordo, alcanzaron para que viviera sin temor al desamparo, a la prepotencia de la policía y del juez de turno ».

[2] Ce personnage réapparaît dans la nouvelle « Estaqueados » du recueil de nouvelles éponyme. Voir : RIVERA Andrés, *Estaqueados*, Buenos Aires, Seix Barral, 2008, p. 23 à 37.

[3] *Ibid.*, p. 39. « Di amplios poderes a Mr. Harrison. Que invierta en construcción de galpones, cercos, y en lo que sea para que las ovejas no contraigan sarna. Que tome, le dije, las medidas que crea convenientes para combatir la sequía en mis campos. Y que evite, por la negociación o por las armas, las incursiones del indio en mis campos. Hicimos cuentas: el alcohol, el tabaco, las vacas, los caballos y otras chucherías que entregaremos al indio, y los sesenta fusiles más modernos que encontremos en plaza me saldrán baratos si los comparo con las penurias que deja tras de sí un malón ».

[4] *Ibid.*, p. 43. « Vendo, en términos razonables, treinta mil ovejas. Presiento que la carne y la lana se precipitan hacia una prolongada desvalorización ».

Il se souvient de sa présence lors de la création de la Sociedad Rural (le 10 juillet 1866), consigne également son association à la Bolsa de Comercio (qui fut créée en 1854) ou encore son association à la Casa de Comercios de Frutos del País.

En dépit de la crise économique[1] (1873-1880, qui toucha le secteur rural en 1876), les affaires de Bedoya ne semblent pas affectées : il achète de l'or ou des livres sterling, ou encore des actions des chemins de fer. Et le roman se termine sur une pointe d'optimisme puisque Bedoya écrit : « Demande européenne de viande et de cuirs argentins. Je repousse la vente de pâturages. On prophétise que la demande sera sans fin[2] ». Le roman se termine au moment de l'élection de Roca (1880). Peu avant, Bedoya évoque l'exil de Sarmiento et sa mort (à Asunción en 1888). Cette demande européenne de viande coïncide donc avec la mise en place des premières chambres froides à Barracas al Sud (qui s'appellera ensuite Avellaneda).

Même si lui a préféré l'élevage de moutons à celui des bovins, car plus lucratif en cette période d'essor de l'industrie textile en Europe, il constate que : « (…) dans ce pays, quiconque possède de l'argent, des vaches et de la terre, beaucoup de vaches, beaucoup de terre, beaucoup d'argent, a tout[3] ». Et il se souvient avoir dit à Baudelaire, non sans parodier les célèbres « Correspondances » de ce dernier dans lesquelles « *Les parfums, les couleurs et les sons se répondent*[4] » :

> J'aime l'odeur de la campagne, Charles.
> Je contemple, durant de longues, longues minutes, à cheval, des milliers de moutons comme une mer grise, immobile. Ou dont l'ondulation est presque imperceptible si je tape ma bouche avec ma main et que je crie, et après je sens cet air que vous ne connaissez pas et une viande embrochée qui grille, dans une pampa sans recoins.
> Savez-vous Charles, quelle est la véritable odeur de la pampa ? Moi oui : celle de l'argent[5].

En dehors de son commerce, Bedoya fait aussi souvent allusion à son ami Baudelaire. Il mentionne notamment la publication des *Fleurs du mal* (en 1857) ou encore la mort du poète dix ans plus tard. Il évoque aussi des événements de l'histoire de France comme la Révolution Française, la révolution de 1848 et la Commune de 1871.

---

[1] « La crise économique : personne ne parle, à Buenos Aires, d'autre chose ». « La crisis económica : nadie habla, en Buenos Aires, de otra cosa. », *ibid,* p. 57.
[2] *Ibid.*, p. 87. « Demanda europea de carnes y cueros argentinos. Postergo venta de campos de pastoreo. Profetizan que la demanda no tendrá fin ».
[3] *Ibid.*, p. 17. « (…) en este país, quien posee dinero, vacas y tierra, muchas vacas, mucha tierra, mucho dinero, lo tiene todo ».
[4] BAUDELAIRE Charles, *Les Fleurs du mal*, sonnet IV, 1857.
[5] *Ibid.*, p. 13. « Me gusta el olor a campo, Charles. / Contemplo, durante largos, largos minutos, montado a caballo, miles de ovejas como un mar gris, inmóvil. O cuya ondulación es casi imperceptible si me golpeo la boca con la mano, y grito, y después huelo ese aire que usted no conoce, y una carne que se asa, enastada en un fierro, en una pampa sin rincones. / ¿Sabe, Charles, cuál es el verdadero olor de la pampa? Yo, sí: el del dinero ».

Rivera imagine même une rencontre entre le juge et Pierre-Eugène Aab, ancien communard anarchiste, réfugié en Argentine après avoir échappé à la déportation en Afrique et poursuivi pour incitation à la grève, selon le narrateur[1].

En dehors d'allusions à l'époque de Rosas (le transfert des restes de Lavalle de Jujuy jusqu'en Bolivie en 1841, le scandale de Camila O'Gorman, la défaite d'Urquiza et l'exil de Rosas), dans *El amigo de Baudelaire* comme dans *La sierva*, il est surtout fait référence au post-rosisme, au gouvernement de Mitre et surtout de Sarmiento. Bedoya rappelle la bataille de Caucete où Arredondo vainquit Ángel V. Peñaloza, ainsi que la « guerre de police » menée par Mitre et approuvée par Sarmiento. La guerre du Paraguay ou guerre de la Triple Alianza est souvent évoquée, notamment à travers la mort du fils adoptif de Sarmiento lors de la bataille de Curupayti (le 22 septembre 1866), ou de la dénonciation de cette guerre et des critiques à l'encontre de Mitre formulées par José Hernández. Les épidémies de choléra et de fièvre jaune (1867 et 1871) — en lien direct avec cette guerre puisque les vétérans seraient rentrés malades — apparaissent en toile de fond ; alors que Sarmiento, pathétique flâneur, parcourt une ville qui semble le confronter à son utopie civilisatrice :

> Des portes et des fenêtres fermées dans les maisons silencieuses et noires sous la lumière d'un soleil du désert. La ville c'est cela.
> Personne dans les rues à part monsieur Sarmiento qui marche, ombre austère et déformée, sous un soleil du désert, dans les rues vides de la ville.
> Il marche sur des décombres, du vomi, du verre brisé, des cendres, les braises des flambées jaunes qui s'éteignent, des restes visqueux de quelque chose qui a été des tripes, ou du lait ou du sang et qui a fermenté. (…)
> Que fait ce vieux dans la ville empestée ? (…)
> Que sait-il de la peste, monsieur Sarmiento, qui marche seul à travers la ville empestée, immunisé contre la peste par la haine des *gauchos* qu'il a fait exterminer ?
> Que les riches fuient la ville empestée ?
> Que les pauvres, naturellement, meurent dans la ville empestée[2]?

Par l'intermédiaire de Bedoya, Rivera fait également allusion au premier recensement de la population argentine demandé par Sarmiento en 1869, ainsi qu'à ce qu'on pourrait appeler une anecdote relative à Sarmiento : la provocation en duel de Nicolás Calvo en 1874 et la célèbre réponse de Sarmiento : « Ne soyez pas idiot[3] ».

En dehors de son élection à la Présidence de la République, il est fait allusion à

[1] *Ibid.*, p. 84.
[2] *Ibid.*, p. 45-46. « Puertas y ventanas cerradas en las casas silenciosas y negras bajo la luz de un sol de desierto. La ciudad es eso. / Nadie en las calles, salvo el señor Sarmiento que camina, sombra adusta y deformada, bajo un sol de desierto, por las calles vacías de la ciudad. / Pisa escombros, vómitos, vidrios rotos, cenizas, las brasas que se apagan de las fogatas amarillas, restos viscosos de algo que fue tripa o leche o sangre, y fermentó. (…) / ¿Qué hace ese viejo, solo, en la ciudad apestada? (…) / ¿Qué sabe de la peste el señor Sarmiento, que camina solo por la ciudad apestada, inmunizado contra la peste por el odio de los gauchos que mandó exterminar? / ¿Que los ricos huyen de la ciudad apestada? / ¿Que los pobres, como es natural, mueren en la ciudad apestada ».
[3] *La sierva*, *op. cit.*, p. 83-84. « no sea zonzo ».

Roca, encore une fois sans le nommer, quand Bedoya parle d'un militaire qui remporta la bataille de Santa Rosa contre Arredondo (le 29 octobre 1874) puis quand il est question de la Conquête du Désert, là encore de manière très implicite. Quant à Juárez Celman, son nom est surtout lié à la corruption qui a entaché sa gouvernance, à sa mauvaise gestion et à la crise économique qui marqua la fin de son mandat :

> Ils ont dit que pour le docteur Juárez Celman, qui a parlé — hier ? avant-hier ? — aussi indiscutable que les Andes, des *grands progrès dans tout le pays* ; et que pour son ministre de l'économie, un homme expert, qui bénéficiait de la confiance des investisseurs étrangers et qui a prouvé, indiscutable comme les miracles que relate la Bible, que *nous accédons peu à peu au grade des nations prospères, riches et civilisées*, les comptent ne tombent pas juste[1].

Il est également fait mention de la corruption qui entache son gouvernement quand Bedoya dit à Lucrecia :

> Les journaux anglais ont annoncé qu'une compagnie, la Baring, a payé, pour obtenir le contrat « Travaux et Salubrité », cent mille livres sterling au président de la République, et quatre-vingt mille livres sterling au ministre de l'Intérieur[2].

Ces pots-de-vin avaient été révélés dans le *Weekly Bulletin* de Londres le 20 juillet 1891[3].

d) Le début du XX^e siècle

El profundo Sur et *Hay que matar* sont les deux romans dont l'action se situe au début du XX^e siècle.

El profundo Sur met en scène, à la fois simultanément et successivement, quatre personnages complètement fictifs réunis par hasard : Roberto Bertini, Eduardo Pizarro, Jean Dupuy et Enrique Warning. Le roman se focalise d'abord sur Roberto Bertini. Celui-

[1] *Ibid.*, p. 91-92. « Dijeron que al doctor Juárez Celman, que habló —¿ayer?, ¿anteayer?—, tan indesmentible como los Andes, de los *grandes progresos en todo el país*, y a su ministro de Economía, un hombre experto, que gozaba de la confianza de los inversores extranjeros, y que probó, indesmentible como los milagros que narra la Biblia, que *vamos subiendo en el escalafón de la naciones prósperas, ricas y civilizadas*, las cuentas no les cerraban ».

[2] *Ibid.*, p. 44. « Los periódicos ingleses dieron a conocer que una compañía, la Baring, pagó, para obtener el contrato de Obras y Salubridad, cien mil libras esterlinas al presidente de la República, y ochenta mil libras esterlinas a su ministro del Interior ».

[3] Comme le signale Alberto ASSADOURIAN dans *La Voz del Interior*, le 23/06/2002 : « Pour obtenir le contrat de « Travaux de Salubrité », Baring a payé des pots-de-vin à Juárez Celman de 100 mille livres et à Wilde, ministre de l'Intérieur, de 80 mille livres. » Nous avons traduit : « Para obtener el contrato de Obras de Salubridad, Baring le pagó coimas a Juárez Celman de 100 mil libras y a Wilde, ministro de interior, de 80 mil libras. (*Weekly Bulletin*, Londres, 20 de junio de 1891) ». Lien (consulté le 25/09/14) : http://archivo.lavoz.com.ar/2002/0623/suplementos/temas/nota103951_1.htm

ci se trouve dans un camion avec d'autres hommes, dans une rue de Buenos Aires « peuplée de commerces juifs. Peuplée, on leur a dit, de Juifs et de bolchéviques. De bolchéviques juifs (…)[1] ». Bertini vise un jeune homme blond — on saura bien plus tard qu'il s'agit d'Enrique Warning — et tire au moment où s'interpose Eduardo Pizarro, qui meurt à la place de Warning. Présent sur les lieux au même moment, Jean Dupuy aide Warning à déplacer le corps de Pizarro et, armé d'un pistolet, riposte et tire sur les hommes dans le camion. Warning en profite pour s'enfuir, ce que fait également Bertini qui descend du camion. Le roman se déploie, dans les quatre parties consacrées à chacun des protagonistes, autour de cette scène finalement très brève.

Ce n'est qu'à la fin de la deuxième partie (consacrée à E. Pizarro), dans une analepse, que le narrateur donne de réels indices sur le contexte dans lequel se déroule l'action :

> Eduardo a lu, dans *La Nación*, que des manifestations désordonnées, parsemées de drapeaux rouges et rouges et noirs, se succédaient. Que l'Armée, sous le commandement d'un de ses plus prestigieux généraux, et la police, avec la coopération des civils, s'efforçaient de rétablir *l'ordre et la loi*. Que la Ligue Patriotique Argentine, avec la signature des noms de famille les plus illustres de la société portègne, appelaient les citoyens à défendre le pays de la marée bolchévique[2].

Le roman va toutefois illustrer très partiellement cet événement. On n'apprend qu'à la fin, dans la dernière partie qui lui est consacrée, qu'Enrique Warning a quitté le Sud profond après le suicide de son père adoptif pour venir travailler dans une usine métallurgique de Buenos Aires et qu'il est un des leaders du mouvement de grève :

> Il a voyagé jusqu'à Buenos Aires, et il est allé travailler dans une des grandes usines métallurgiques de la ville.
> Il a participé, renfermé, à des assemblées marquées par la mésaventure, le sarcasme, les revendications irréfutables, les allégories.
> Quand on l'invitait à parler, autour de lui, le silence se faisait. Et il parlait. Il parlait peu[3].

La dernière page du roman nous apprend que Warning rejoindra quelques années

[1] *El profundo Sur*, Madrid, Veintisieteletras, 2007, p. 11. « poblada de negocios judíos. Poblada, les dijeron, de judíos y de bolcheviques. De bolcheviques judíos (…) ».
[2] *Ibid.*, p. 58. « Eduardo leyó, en *La Nación*, que se sucedían desordenadas manifestaciones con banderas rojas y rojinegras cubriéndolas. Que el Ejército, al mando de uno de sus más prestigiosos generales, y la policía, con la cooperación de civiles, se esforzaban por restablecer *el orden y la ley*. Que la Liga Patriotica Argentina, con la firma de algunos de los apellidos más conspicuos de la sociedad porteña, convocaba a la ciudadanía a defender el país de la marea bolchevique ». Précisons que la Liga Patriótica Argentina s'est d'abord appelée « Comisión pro defensores del orden » et que ce n'est qu'après la Semaine Tragique qu'elle s'est constituée officiellement.
[3] *Ibid.*, p. 91. « Viajó a Buenos Aires, y entró a trabajar en una de las grandes fábricas metalúrgicas de la ciudad. / Participó, ensimismado, de asembleas recorridas por la desventura, el sarcasmo, las reivindicaciones irrefutables, las alegorías. / Cuando lo invitaban a hablar, se hacía, en torno a él, el silencio. Y hablaba ». Hablaba poco

plus tard les Brigades Internationales en Espagne puis qu'il trouvera refuge dans la France occupée par les Nazis, où l'on perdra sa trace.

Roberto Bertini vient lui aussi du Sud profond, qu'il a quitté après l'incendie de la maison familiale provoqué par sa sœur et la mort de leur père dans cet incendie. On pourrait penser qu'il a rejoint l'armée car il reçoit ses ordres d'un « un petit homme avec un uniforme militaire[1] » et il est entouré de tireurs « réservés, les visages rasés, les yeux mi-clos, les os des mâchoires saillants sur la peau des visages rasés (…)[2] ». Il semble néanmoins avoir rejoint la Ligue Patriotique, ce groupe d'extrême-droite qui se constitua à l'époque des grèves de 1818-1819, si l'on se fie à ces maigres indices — parfois en contradiction avec ce que nous avons relevé précédemment — et notamment à la xénophobie qui l'anime :

> Le camion s'éloigna de la place, et les hommes, dans la remorque du camion, se regardèrent. Ils étaient barbus et sales et silencieux, comme s'ils avaient passé leur vie à appuyer sur les gâchettes des fusils et à se congratuler avec des exclamations brèves et insolentes, avec d'oubliables candeurs, quand ils renversaient des bolchéviques, des Juifs, des crasseux sans filiation.
>
> Roberto Bertini regarda les autres hommes dans la remorque du camion.
>
> Que faisait-il là, avec ces inconnus, aussi loin de chez lui que du ciel ?
>
> Pourquoi ces inconnus et lui se taisaient-ils ?
>
> Que tuaient-ils ?
>
> Les hommes, dans la remorque du camion, étaient jeunes. Et lui était jeune. Et le camion parcourait une ville aux vitres cassées et aux réverbères cassés et aux portes verrouillées et aux arbres fendus par les balles.
>
> Quelle ville était celle-là ?
>
> Lui s'était perdu dans ses rues.
>
> Lui avait entendu, dans les rues de cette ville, le mélange fourbe de langues des étrangers. Et quand il l'entendit, il eut peur. Et il détesta les étrangers. Et il détesta les déclinaisons abruptes de leurs langues, le monde qu'elles dissimulaient. (…)
>
> Alors, en cette matinée portègne, parce qu'il faisait gris, Roberto Bertini tira contre un monde qui n'était pas le sien[3].

Le contexte de la Semaine Tragique ne sera pas davantage évoqué dans le roman.

La troisième partie du roman, consacrée à Jean Dupuy, nous permet de comprendre pourquoi ce dernier n'a pas hésité à tirer contre la camionnette. Bourgeois

[1] *Ibid.*, p. 23. « hombrecito de uniforme militar ».
[2] *Ibid.*, p. 12. « « callados, las caras afeitadas, los ojos entrecerrados, los huesos de las mandíbulas marcados en la piel de las caras afeitadas (…) ».
[3] *Ibid.*, p. 32-33. « El camión se alejó de la plaza, y los hombres, en la caja del camión, se miraron. Estaban barbudos y sucios, y callados, como si hubieran pasado una vida apretando los gatillos de los fusiles, y festejándose con exclamaciones breves y procaces, con olvidables candideces cuando volteaban a bolcheviques, a judíos, a mugrientos sin filiación. / Roberto Bertini miró a los otros hombres en la caja del camión. / ¿Qué hacía allí, con esos desconocidos, tan lejos de su casa como del cielo? /¿Por qué esos desconocidos y él callaban? / ¿A qué mataban? / Los hombres, en la caja del camión, eran jóvenes. Y él era joven. Y el camión recorría una ciudad de vidrios rotos, y lámparas de alumbrado rotas y puertas trancadas, y árboles astillados por las balas. / ¿Qué ciudad era ésa? / Él se había perdido en sus calles. / Él había escuchado, en las calles de esa ciudad, la mezcla alevosa de lenguas de los extraños. Y cuando la escuchó, tuvo miedo. Y odió a los extraños. Y odió las abruptas declinaciones de sus lenguas, el mundo que ocultaban. (…) / Entonces, en esa mañana porteña, porque era gris, Roberto Bertini tiró contra un mundo que no era el suyo ».

originaire du Sud lui aussi, mais du sud-est de la France, il fit des études de lettres à Paris. Là-bas, il prit part aux événements de la Commune et tira sur des hommes « tourmentés par la peur et furieux, mais vêtus d'uniformes fournis par un insolent aspirant au pouvoir qui s'appela Adolphe Thiers[1] ». Après les événements, son père lui obtint de nouveaux papiers et l'aida à quitter la France. Il prit un bateau en Espagne et embarqua pour Buenos Aires où il ouvrit une librairie.

Par l'intermédiaire du personnage de Dupuy, différents événements de l'histoire française et européenne sont évoqués très brièvement : la Révolution Française et Napoléon Bonaparte, la guerre contre la Prusse et la victoire de Bismarck à Sedan contre Napoléon III, la révolution russe de 1905. Il est également question des événements qui ont conduit à l'éclatement de la Première Guerre mondiale, sans plus de détails.

L'histoire plus ou moins récente est donc évoquée de manière plus que partielle et elliptique. La seule indication temporelle qui figure est la date de la Révolution Russe, présentée de cette manière : « La Révolution Russe de cinq[2] ».

Nous avions déjà remarqué que les personnages référentiels étaient quasiment absents dans ce roman, quelques-uns étant seulement mentionnés. Une fois encore, soit l' « encyclopédie » du lecteur est suffisamment riche pour qu'il sache très vite à quoi Rivera fait allusion, soit le contexte évoqué lui donnera envie d'en savoir plus sur la Semaine Tragique. Car le roman — qu'on ne pourrait, par conséquent, qualifier d'historique — semble surtout saisir ce contexte comme prétexte pour poser cette question : « Pourquoi un homme en tue un autre[3] ? » ; question à laquelle Enrique Warning semble répondre à la fin du roman :

> En cette matinée qui terminait, dans ce coin de rue de Buenos Aires, il sut à quel point lui était d'un côté, et *les autres* de l'autre côté. Et que *les autres* tuaient. Et que lui, et ceux qui étaient comme lui, étaient condamnés à mourir s'ils refusaient de se défendre avec la même détermination létale que celle avec laquelle ils étaient attaqués.
>
> Cela était écrit dans les interstices, dans les blancs, dans le code qui fut utilisé pour rédiger les livres qu'il avait lus[4].

Hay que matar fait écho à cette question posée dans *El profundo Sur*. Le roman couvre une période difficile à déterminer précisément, entre la deuxième moitié du XIX^e^ siècle et les années 30 ou 40 du XX^e^ siècle. Le narrateur hétérodiégétique précise, dès le

[1] *Ibid.*, p. 68. « trastornados por el miedo, y furiosos, pero vestidos con uniformes proporcionados por un procaz aspirante al poder que se llamó Adolphe Thiers ».
[2] *Ibid.*, p. 76. « « La Revolución Rusa del cinco ».
[3] *Ibid.* p. 85. Nous avons traduit : « ¿Por qué un hombre mata a otro? »
[4] *Ibid.*, p. 81. « -En esa mañana que terminaba, en esa esquina de Buenos Aires, supo hasta dónde él estaba de un lado, y *los otros* del otro lado. Y que *los otros* mataban. Y que él, y los que eran como él, estaban condenados a morir si se negaban a defenderse con la misma y letal determinación con que eran atacados. / Eso estaba escrito en los intersticios, en los blancos, en el código que fue utilizado para redactar los libros que él leyó ».

départ, que Byron Roberts a raconté cette histoire. Byron Roberts, commissaire de police dans le Sud du Sud depuis une vingtaine d'année voit enfin arriver l'heure de faire justice lui-même après l'assassinat de son père Milton. Ce dernier, immigré irlandais, est venu s'installer comme « *poblador* » dans le Sud du Sud. On ne sait pas si, comme le commissaire Bill Farrel, il a lui aussi fui la Grande Famine qui sévit dans le pays entre 1845 et 1851. Son fils l'aide dans les travaux de la petite exploitation dont ils sont propriétaires. Ils n'emploient que ponctuellement des ouvriers agricoles. Dans ce « Sud du Sud », ils sont isolés et vivent en autarcie. Il est néanmoins fait allusion à la Première Guerre mondiale et surtout au Traité de Versailles car la fin de la guerre a pour conséquence une forte baisse de la demande de laine de la part des pays d'Europe et une chute vertigineuse des prix :

> Milton et Byron Roberts, qui jouaient, certaines nuits, aux dominos, ont pris note que les soldats, en Europe se sont tués et mutilés et déchirés sur leurs sols et dans leurs eaux. Et que, tout à coup, ils ont cessé de se tuer, de se mutiler et de se déchirer, parce qu'un groupe de *gentlemen* cultivés réunis dans les salons d'un palais mémorable, a proclamé que la démocratie était sauve. Et le groupe de *gentlemen* cultivés a invité les survivants, y compris les mutilés et les déchirés, à rentrer à la maison. Ils avaient accompli leur devoir — leur ont-ils dit — avec la patrie et avec Dieu. Et ils l'avaient accompli décemment et honorablement.
>
> Alors, le cours de la laine sale dans le Sud du Sud a dégringolé.
>
> La laine sale qui était vendue, en 1918, 9,74 pesos or les dix kilos, a été vendue à 3,08 en 1921[1].

Les dates associées aux prix de la laine seront les deux seules qui seront précisées dans le roman. Un autre événement, contemporain et plus proche géographiquement est aussi évoqué : la répression dont furent victimes les ouvriers agricoles qui s'étaient mis en grève afin d'obtenir de meilleures conditions de travail ; épisode de l'histoire argentine connu comme la « Patagonie Tragique » ou « Patagonie Rebelle »[2] :

> Parfois, quelques fermiers, entre deux bouffées de leurs pipes, de leurs cigares mordillés, ont marmotté les noms des *estancias* où des capitaines, lieutenants, troupe, sous les ordres d'un lieutenant colonel de l'Armée ont attaché, nus, et pendant toute une nuit très froide, à des grillages et des arbres, des ouvriers agricoles qui avaient demandé une rétribution qui, supposaient-ils, correspondait au travail de leurs corps.

[1] *Hay que matar, op. cit.*, p. 18-19. « Milton y Byron Roberts, que jugaban, algunas noches, al dominó, tomaron nota de que los soldados, en Europa, se mataron y mutilaron y desgarraron en sus suelos y en sus aguas. Y que, de pronto, dejaron de matarse, mutilarse y desgarrarse, porque un cultivado grupo de caballeros, reunidos en los salones de un palacio memorable, proclamó que la democracia estaba a salvo. Y el cultivado grupo de caballeros invitó a los sobrevivientes, incluidos los mutilados y desgarrados, a que volvieran a casa. Habían cumplido su deber —les dijeron— con la patria y con Dios. Y lo habían cumplido decente y honradamente. / Entonces, la cotización de la lana sucia en el Sur del Sur se fue al carajo. / La lana sucia que se pagaba, en 1918, a 9,74 pesos oro los diez kilos, se pagó 3,08 en 1921 ».

[2] Ces événements ont fait l'objet de plusieurs ouvrages, les plus connus étant sans doute les deux tomes de *Los vengadores de la Patagonia trágica*, d'Osvaldo BAYER (Buenos Aires, Éd. Galerna, 1972 et 1974) qu'Héctor OLIVERA adapta au cinéma sous le titre *La Patagonia rebelde* (film récompensé par l'Ours d'Argent au festival de Berlin en 1974). David VIÑAS avait également abordé ce sujet auparavant dans *Los dueños de la tierra*, roman publié en 1958.

> Quand il a fait jour, les ouvriers agricoles, le corps gelé, ont creusé des fosses et ils les ont creusées sans un gémissement, tremblants, les yeux gelés, et les bras, remplaçables, gelés aussi.
>
> Une fois les fosses creusées, la troupe de l'Armée, les officiers de l'Armée et le lieutenant colonel qui, imperturbable, leur donnait des ordres, ont égorgé et mitraillé les ouvriers agricoles nus, encore gelés. Et ils ont brûlé, avec de l'essence, les ouvriers agricoles égorgés et mitraillés[1].

Le narrateur souligne le rôle joué, dans cette répression, par la Ligue Patriotique, dont faisaient partie des membres distingués de la société portègne comme Joaquín de Anchorena.

Milton et Byron Roberts ont été épargnés par ces événements mais pas par « *La Compagnie* » (« *La Compañía* »). Un fonctionnaire de cette « *Compagnie* » est venu un jour proposer à Milton « une quantité d'argent intéressante pour sa terre, sa maison, les moutons, les chevaux, les poulaillers, la fumée de la cheminée de sa maison[2] ». Mais Milton Roberts a refusé. Quelque temps après, en pleine nuit, trois hommes à la solde de « *La Compagnie* » sont arrivés, ont tiré sur Milton et ont brûlé la ferme. Byron a pu s'échapper. « *La Compagnie* » est présentée comme un empire en Patagonie, doté d'un pouvoir tentaculaire :

> *La Compagnie* nommait des juges à la Cour Suprême. (…) *La Compagnie* avait une influence sur l'élection des candidats à la présidence de la République, vêtus ou non d'uniforme. (…) *La Compagnie* payait les urgences que lui présentaient les amis du candidat à la présidence de la République, désigné avec son assentiment . (…) *La Compagnie* avait des experts en cotation, flexibilité et distractions de celui qui serait désigné président de la République[3].
>
> *La Compagnie* contribuait, prévenante, à payer les lumières et la splendeur du port, là-bas, au-dessus du Sud du Sud. Elle payait les votes nécessaires pour qu'aucun hérétique, ou aucune hérésie, ne rompe la perpétuation du profitable négoce qu'était le Sud du Sud, actes de charité et philanthropie inclus[4].
>
> Des magasins dans Le Sud du Sud. Des magasins appartenant à *La Compagnie*. Des

[1] *Ibid.*, p. 21. « A veces, no demasiados pobladores, entre chupadas y chupadas a sus pipas, a sus mordisqueados cigarros, musitaron los nombres de las estancias donde capitanes, tenientes, tropa, al mando de un teniente coronel del Ejército ataron, desnudos, y durante toda una helada noche, a alambradas y árboles, a peones que solicitaron una retribución que, suponían, correspondiese al trabajo de sus cuerpos. / Cuando amaneció, los peones, helados los cuerpos, cavaron fosas, y las cavaron sin un quejido, temblorosos, los ojos helados, y los brazos, substituibles, también helados. / Cavadas las fosas, tropa del Ejército, oficiales del Ejército, y el teniente coronel que, imperturbable, les impartía órdenes, degollaron y ametrallaron a los peones desnudos, helados todavía. Y quemaron, con gasolina, a los peones degollados y ametrallados ».

[2] *Ibid.*, p. 23. « una interesante cantidad de dinero por su tierra, su casa, las ovejas, los caballos, los corrales, el humo de la chimenea de su casa ».

[3] *Ibid.*, p. 23-24. « *La Compañía* nombraba jueces en la Corte Suprema. (…) *La Compañía* influía en la elección de candidatos a la presidencia de la República, uniformados o no. (…) *La Compañía* pagaba las urgencias que le presentaban los amigos del candidato a la presidencia de la República, designado con su asentimiento. (…) *La Compañía* tenía expertos en la cotización, flexibilidad y distracciones de quien sería designado presidente de la República ».

[4] *Ibid.*, p. 62. « *La Compañía* contribuía, solícita, a pagar las luces y el esplendor del puerto, allá, arriba de El Sur del Sur. Pagaba los votos necesarios para que ningún hereje, o ninguna herejía, quebrase la perpetuación del disfrutable negocio que era El Sur del Sur, actos de caridad y filantropías incluidos ».

magasins *La Compagnie*. (…)

Des magasins *La Compagnie* vendaient des vêtements, des jouets, du gin, des carabines, des aliments pour les animaux, des aliments pour les humains, des médicaments pour les animaux, des médicaments pour les humains, des poisons pour tuer les bêtes nuisibles et pour les candidats subreptices au suicide, des selles, des parfums, des préservatifs.

Des magasins *La Compagnie* vendaient des Polonaises[1].

Ces magasins s'appellent aujourd'hui « la Anónima » et détiennent toujours le monopole en Patagonie, en plus de s'être implantés à Buenos Aires et dans quelques grandes villes comme Córdoba ou Santa Fe. Derrière cette « *Compagnie* » anonyme se cachent deux noms liés aux événements de la « Patagonie Tragique », comme l'explique Rivera :

Dans *Hay que matar*, j'ai dû mettre « La Compagnie » parce que je risquais un procès si je mettais Menéndez Behety. L'Espagnol Menéndez et la Turque Behety. Je risquais un procès et j'allais le perdre parce que les Menéndez Behety ont été à un moment les maîtres de la Patagonie, de tout le sud. À tel point que quand les ouvriers agricoles ont protesté, ils ont fait intervenir l'Armée, dans les années 20. La tuerie de 1922[2].

Le narrateur évoque également les accords commerciaux entre les patrons de « *La Compagnie* » et les Anglais et rappelle par la même occasion le rôle joué par l'Angleterre dans l'économie argentine post-coloniale :

Les Anglais, dans le pays du Sud du Sud, ont ouvert des ports, ont ancré des bateaux, ont installé des poteaux électriques, ont congelé la viande, ont lavé des laines, ont dessiné des chemins de fer et les ont utilisé pour couper les plaines, pampas, déserts, fourrés enneigés, soleils colériques, et ont emporté du *roast-beef* à la table des Gallois, Écossais, princes consorts résidents à Buckingham, membres de Scotland Yard, sujets mineurs et laquais d'autres latitudes.

Le profit a coulé, comme un répons ininterrompu et jouissif, vers les comptes d'une poignée d'Anglais. (…)

Les conservateurs argentins ont laissé faire la poignée d'Anglais ardus.

Ils les ont laissé faire depuis qu'ils ont débarqué sur les côtes marécageuses du Río de la Plata, sous les ordres des généraux Whitelocke, Popham et autres militaires de la même espèce[3].

---

[1] *Ibid.*, p. 91. « Almacenes en El Sur del Sur. Almacenes de propiedad de *La Compañía*. Almacenes *La Compañía*. (…) / Almacenes *La Compañía* vendían ropa, juguetes, ginebra, escopetas, alimentos para animales, alimentos para humanos, medicinas para animales, medicinas para humanos, venenos para matar alimañas y para subrepticios candidatos al suicidio, monturas, perfumes, condones. / Almacenes *La Compañía* vendían polacas ».

[2] *In* « Diálogo inconcluso : Andrés Rivera », entrevue réalisée par Maximiliano CRESPI, Claudio DOBAL et Emiliano VUELA dans le cadre du XII[e] Congrès National de Littérature Argentine, Río Gallegos, novembre 2003. Reproduit dans la revue *La Posición*, 10 janvier 2008. Nous avons traduit : « Yo en *Hay que matar* tuve que poner "La Compañía" porque arriesgaba un juicio si ponía Menéndez Behety. El gallego Menéndez y la turca Behety. Arriesgaba un juicio y lo iba a perder porque los Menéndez Behety fueron en algún momento los dueños de la Patagonia, de todo el sur. Tanto que cuando los peones protestaron hicieron intervenir el ejército en la década del 20. La matanza del año 22 ». Lien (consulté le 30/09/14) : http://laposicion.blogspot.fr/2008/01/csar-aira-nombres-propios.html

[3] *Hay que matar*, *op. cit.*, p. 92-93. « Los ingleses, en el país de El Sur del Sur, abrieron puertos, anclaron barcos, alzaron postes de electricidad, congelaron carne, lavaron lanas, dibujaron ferrocarriles y los usaron para cortar llanuras, pampas, desiertos, fragosidades nevadas, soles coléricos, y llevaron *roast-beef* a la mesa de los galeses, escoceses, príncipes consortes residentes en Buckingham, miembros de Scotland Yard,

Nous constatons que les traces d'historicité (personnages référentiels, événements et conjonctures propres à certaines périodes du passé argentin) sont bien présentes — à différents degrés, certes — dans les ouvrages qui constituent notre corpus. Nous observons cependant que le temps référentiel, souvent parasité par des analepses en fonction des souvenirs et divagations des personnages, est difficile à appréhender. En effet, c'est la focalisation interne qui prime bien souvent, que le narrateur soit homodiégétique ou hétérodiégétique. Pour que l'histoire soit significative pour lui aussi, le lecteur doit donc rassembler les morceaux pour reconstruire les événements, et disposer d'une bonne encyclopédie pour comprendre les allusions plus ou moins explicites à certains événements. Quoi qu'il en soit, nous dit Rivera :

> S'il demeure insatisfait du point de vue de « la vérité historique » ou s'il souhaite plus d'informations, il aura sans doute recours aux livres d'histoire. Cela, en tout cas, parle en faveur des romans qui incitent un lecteur de notre époque à avoir recours aux informations que pourraient lui donner certains textes historiques[1].

Cette volonté de Rivera de s'affranchir de la chronologie et des dates alors que ses romans — comme nous venons de le voir — sont truffés de références historiques, tient du fait que ce qu'il met en avant dans ses romans historiques trouve bien souvent une résonance dans le présent dans lequel il écrit.

2.4 Le passé et ses échos dans le présent.

Le passé que choisit de représenter Rivera dans ses fictions n'est pas seulement là pour le rappeler, il est là aussi pour mettre en lumière le lien, à travers des transitions historiques ininterrompues, avec le présent dans lequel le roman se produit. Le choix de ce passé n'est en rien anodin, comme le souligne María Cristina Pons :

> En termes de roman historique en général, la perspective du présent depuis lequel on fictionnalise le passé historique se manifeste dans la sélection et l'interprétation du moment historique qui sera fictionnalisé, ainsi que dans son mode de représentation. De plus, ajouterions-nous, cette perspective depuis laquelle on récupère le passé est

---

súbditos menores y lacayos de otras latitudes. / El lucro fluyó, como un interrumpido, gozoso responso, hacia las cuentas de unos ingleses pocos. (...) / Los conservadores argentinos dejaron hacer a los arduos ingleses pocos. / Los dejaron hacer desde que desembarcaron en las costas cenagosas del Río de la Plata, al mando de los generales Whitelocke, Popham y milicos de esa laya ».

[1] RUSSO Miguel, TIJMAN Gabriela, « Andrés Rivera », *La Maga*, *op. cit*. Nous avons traduit : « Si queda insatisfecho desde el punto de vista de "la verdad histórica" o desea una mayor información, seguramente recurrirá a los libros de historia. Eso, en todo caso, habla a favor de las novelas que incitan a un lector de nuestro tiempo a recurrir a la información que podrían proporcionarle ciertos textos históricos ».

définitivement idéologique (…)[1].

Les premières œuvres de Rivera étaient dominées par un certain réalisme social et dans ses deux premiers romans (*El precio*, publié en 1957, et *Los que no mueren* en 1959) on pouvait lire que l'histoire, la seule histoire, était celle de la lutte des classes. Le style de Rivera a cependant évolué, jusqu'à cette « inflexion » remarquée par Ricardo Piglia lors de la publication de *Ajuste de cuentas* en 1972[2]. Claudia Gilman l'exprime ainsi :

> La trajectoire narrative de Rivera accompagne les transformations d'une esthétique qui conjugue une position politique (la gauche) et une modernisation littéraire comme point de départ inévitable pour une pratique de l'écriture[3].

De fait, certains personnages référentiels mentionnés dans les différents ouvrages de notre corpus sont autant de traces de la position politique de Rivera. En dehors de Marx, on pense à d'autres personnalités moins connues comme Philippe Buonarotti, Gracchus Babeuf, Raymond Wilmart, Pierre-Eugène Aab, ou encore Kote Tsintsadze[4]. Nous avons remarqué également les nombreuses références à la Révolution Française (considérée comme une révolution bourgeoise par Marx), souvent mise en parallèle avec la Révolution de Mai ; ainsi qu'à la Commune de Paris (à travers la réaction

[1] PONS María Cristina, *Memorias del olvido*. « La novela histórica de fines del siglo XX », *op. cit.*, p. 63. Nous avons traduit : « En términos de la novela histórica en general, la perspectiva del presente desde el cual se ficcionaliza el pasado histórico se manifiesta en la selección e interpretación del momento histórico a ser ficcionalizado, así como en el modo de su representación. Además, agragaríamos, esta perspectiva desde la que se recupera el pasado es definitivamente ideológica (…) ».

[2] Voir : RABAT Marina, « Un estilo propio habla de la experiencia histórica », *op. cit.*

[3] GILMAN Claudia, « Historia, poder y poética del padecimiento en las novelas de Andrés Rivera », *op. cit.*, p. 47. « La trayectoria narrativa de Rivera acompaña las transformaciones de una estética que conjuga una posición política (la izquierda) y una modernización literaria como punto de partida inevitable para una práctica de la escritura ».

[4] Le robespierriste Buonarotti fit la connaissance de Babeuf dans la prison du Plessis à Paris en 1795. Ils se lièrent d'amitié et devinrent les premiers initiateurs d'une doctrine égalitaire que la tradition marxiste retiendrait comme une première théorie communiste. (Voir notamment: BUONAROTTI Philippe, *La conspiration pour l'égalité, dite de Babeuf*, Bruxelles, 1828). Raymond Wilmart, jeune belge d'origine noble et membre de l'Association Internationale des Travailleurs, fut celui qui introduisit *Le Capital* de Marx en Argentine en 1873. (Voir : TARCUS Horacio, *Marx en la Argentina*, « Sus primeros lectores obreros, intelectuales y científicos », Buenos Aires, Siglo XXI, 2007). Dans *El amigo de Baudelaire,* le communard Pierre-Eugène Aab est présenté comme un meneur de grève dans une briqueterie, qui serait arrivé à Buenos Aires après s'être évadé d'un navire qui le conduisait, avec d'autres communards, vers une prison africaine (*op. cit.,* p. 84-85). C'est le destin que lui a imaginé Rivera semble-t-il car voici ce que disent les archives françaises : « AAB Pierre, Eugène : Né le 25 avril 1835 à Paris, y demeurant ; briquetier ; il avait été soldat et avait pris son congé au 2e régiment de zouaves. Durant le Siège, il fut lieutenant au 206e bataillon et conserva son grade sous la Commune ; il fut élu capitaine vers le 10 avril. Fait prisonnier le 22 mai à la poudrerie de la rue Pergolèse (XVIe arr.), il fut condamné par le 3e conseil de guerre le 22 décembre 1871, à la déportation simple, peine commuée en sept ans de détention le 22 juillet 1876. Embarqué à bord de l'Orne (5° convoi) qui arrive à Nouméa le 4 mai 1873, matricule de déportation 1823, sa conduite en Nouvelle-Calédonie fut qualifiée de bonne par l'administration ; il en revint par Le Souffleur et arriva à Belle-Île-en-Mer (Morbihan) le 27 juillet 1877 et sa peine lui fut remise le 24 janvier 1878 » (Sources : Arch. Nat., BB 24/734. — Arch. Dép. Morbihan, série Y, écrou 2709). Kote Tsintsadze était un ancien révolutionnaire trotskiste qui fut emprisonné par Staline en 1927 et qui mourut de la tuberculose un an après en déportation. Lien (consulté le 07/10/14) :
http://ceipleontrotsky.org/Ante-la-tumba-recien-cavada-de-Kote-Tsintsadze-4960

de Rosas ou par l'intermédiaire des personnages du bourgeois Dupuy et de l'ouvrier Aab, notamment), dont l'échec permit de dissiper « l'illusion selon laquelle la tâche de la révolution prolétarienne serait d'achever celle de 1789 en collaboration avec la bourgeoisie[1] » selon W. Benjamin.

Voyons maintenant plus en détail quels liens tisse Rivera entre le passé qu'il choisit de représenter et le présent de l'écriture et de la publication de ses romans.

2.4.1 La défaite comme fil conducteur

Rivera, qui fustige l'histoire écrite par les vainqueurs comme nous l'avons déjà mentionné, adhère, de fait, aux idées de Walter Benjamin qui souligne que :

> (…) Lorsqu'on se demande à qui précisément l'historiciste s'identifie par empathie, on devra inévitablement répondre : au vainqueur. Or ceux qui règnent à un moment donné sont les héritiers de tous les vainqueurs du passé. L'identification au vainqueur bénéficie donc toujours aux maîtres du moment[2].

Le philosophe ajoute ensuite que l'historien matérialiste se distingue de l'historien historiciste en se donnant « pour tâche de brosser l'histoire à rebrousse-poil[3] », autrement dit en s'intéressant aux vaincus.

Dans les fictions de Rivera, en dehors des doubles fictifs de Rivera et de son père que sont Moisés et Arturo Reedson, ce sont surtout les personnages référentiels qui sont présentés comme des vaincus : Castelli est en plein procès, Rosas est en exil ; quant à Paz et Sarmiento, ils apparaissent comme des espèces de fantômes égarés dans Buenos Aires, ou bien on rappelle leurs exils respectifs.

Cette défaite endémique semble découler de la défaite originelle qu'est l'échec de la Révolution de Mai, cette révolution évoquée dans tous les ouvrages de notre corpus et dans d'autres récits de l'auteur. À l'image de l'« Ange de l'Histoire » de W. Benjamin, Rivera semble ne voir « qu'une seule et unique catastrophe, qui sans cesse amoncelle ruines sur ruines[4] ». Dans son entrevue avec Marina Rabat, Rivera revient sur l'échec de la Révolution de Mai :

> La Révolution de Mai qu'a-t-elle été ? Elle n'a pas été une révolution. Elle n'a rien changé. Les patrons d'*estancias* ont continué à être des patrons d'*estancia*s. (…)

[1] BENJAMIN Walter, « Livre des passages », *Œuvres III*, *op. cit.*, p. 45.
[2] IDEM, « Sur le concept d'histoire », thèse n° VII, *Œuvres III, op. cit.*, p. 432-433.
[3] *Ibid.*, p. 433.
[4] *Ibid.*, thèse n°IX, p. 434.

> Ce qu'on a appelé la Révolution de Mai a été le produit du travail, de la conspiration, des ardeurs, de l'influence de la Révolution Française sur un groupe d'intellectuels : Castelli, Mariano Moreno, maître Belgrano, qui n'a jamais été militaire. Alors Castelli, qu'a-t-il été ? En termes de ce siècle, commissaire politique dans les armées qui sont parties vers le nord. Il n'a jamais eu de fonction militaire. (…)
>
> (…) une révolution qui ne l'a pas été tant que ça, elle a juste expulsé l'Espagne du roi de ces terres, mais elle n'a changé ni leur destin économique, ni leur destin social, ni leur destin politique. Elle a seulement instauré, 70 ans après, une République plus ou moins configurée par des fiefs[1].

Castelli, tout en s'accrochant au rêve éternel de la révolution, ne fait que ressasser son échec, Rosas juge que « Les jacobins, avec la Révolution de Mai, nous ont poussés vers le monde de la maladie, de la dissolution et du doute[2] » et Paz constate que :

> (…) La Révolution de Mai a proposé de secouer un ordre configuré par des bureaucrates, des prêteurs, des lettrés, des commerçants, des propriétaires urbains, des propriétaires terriens. Dans cet ordre s'intégraient, ravis, rassasiés, des esclaves et des ouvriers agricoles, et leurs femelles, et les fils et filles des esclaves et des ouvriers agricoles, et des membres de la famille proches et éloignés des esclaves et des ouvriers agricoles.
> Et patrons, ouvriers agricoles, esclaves — satisfaits et ravis — n'avaient besoin de personne — et encore moins des jacobins tortueux, maudits par le Dieu que Rome et l'Espagne leur avaient légué — qui vienne changer les routines bienheureuses de leurs vies[3].

Cette révolution manquée semble être la cause de tous les maux de l'Argentine, comme le laisse penser le narrateur dans *Hay que matar* :

> Le pays argentin est lent. Et ses ex-présidents, les militaires et les civils, vieillissent, vêtus de frac ou de smoking, dans les balcons du théâtre Colón, sur les plages de Nice, dans les humidités onctueuses du Paraguay, de Caracas, d'Ibiza, ou enfermés chez eux, où ils contemplent les fausses décorations qu'ils ont reçues d'envoyés polaires. Ils vieillissent, lentement.
> L'Argentine lente a de la compassion pour les pauvres. Pauvres d'eux, les pauvres, se lamente, lente, l'Argentine. Ils sont si nombreux. Et ils se reproduisent, eux, oui, rapidement, curieux phénomène dans le pays lent, inchangeable depuis que, sans

[1] *In* « Una entrevista a Andrés Rivera: Un estilo propio habla de la experiencia histórica », *op. cit.* Nous avons traduit : (…) La Revolución de Mayo ¿qué fue? No fue revolución. No cambió nada. Los estancieros siguieron siendo estancieros. (…) / Lo que se llamó la Revolución de Mayo fue el producto del trabajo, de la conspiración, de los ardores, de la influencia de la Revolución Francesa sobre un grupo de los intelectuales: Castelli, Mariano Moreno, el doctor Belgrano, que nunca fue militar. ¿Entonces, Castelli qué fue? En términos de este siglo, comisario político en los ejércitos que marcharon hacia el norte. No tuvo ningún cargo militar. (…) / (…) una revolución que no fue tal, que sólo expulsó a la España del rey de estas tierras, pero no cambió ni su destino económico, ni su destino social, ni su destino político. Sólo instauró, después de 70 años, una República más o menos conformada por feudos ».

[2] *El farmer, op. cit.*, p. 46. « Los jacobinos, con la Revolución de Mayo, nos empujaron al mundo de la enfermedad, de la disolución y de la duda ».

[3] *Ese manco Paz*, *op. cit.*, p. 12. « (…) La Revolución de Mayo se propuso sacudir un orden conformado por burócratas, prestamistas, letrados, comerciantes, propietarios urbanos, propietarios de tierras. Y a ese orden se integraban, complacidos, satisfechos, ahítos, esclavos y peones, y sus hembras, y los hijos y las hijas de esclavos y peones, y familiares cercanos y lejanos de esclavos y peones. / Y patrones, peones, esclavos —satisfechos y complacidos— no necesitaban que nadie —y menos unos tortuosos jacobinos, maldecidos por el Dios que Roma y España nos legó— viniese a cambiarles las dichosas rutinas de sus vidas ».

> prurits lents, les lents ont exterminé l'épidémie jacobine[1].

Les années de guerre qui ont suivi la Révolution ont eu pour conséquence un désir d'apaisement et d'ordre de la part des Argentins, comme le souligne le père de Cufré :

> (…) Buenos Aires, ce désagréable bastion de la liberté, qui avait forgé des canons et des grenadiers et les avaient largués, sans dégoût, à la guerre contre le royaume d'Espagne, voulait de l'ordre.
> Buenos Aires veut de l'ordre (…). Il n'y a pas de ville qui supporte vingt ans de guerre et de révolution et qui ait encore envie de faire chier (…). Buenos Aires veut la paix. (…) Buenos Aires ne rêve pas. Elle est devenue sensée : elle est fatiguée des belles paroles, des hémorragies et des rêves. Buenos Aires veut la paix et l'ordre, et elle va se prostituer. Et celui qui va être son maître va la rouer de coups, pour ne pas qu'elle oublie qu'elle est une putain, pour qu'elle se souvienne qu'elle doit consentir à ce qu'on lui fasse n'importe quoi[2].

En dehors de la violence qui se dégage de cet extrait, le passage au présent est très significatif car il renvoie au passé très proche de l'Argentine au moment de la publication de *En esta dulce tierra*. La phrase de l'Amiral Anaya citée comme épigraphe nous donnait déjà une clé pour lire le roman en ayant à l'esprit les événements récents. Le climat de guerre civile entre différents partis de gauche et la Triple A (Alianza Anticomunista Argentina) de López Rega sous la présidence d'Isabel Perón, ajouté à un contexte économique difficile, conduisit au coup d'Etat du 24 mars 1976, que la population a d'abord perçu comme un retour à l'ordre et au calme.

Un peu avant dans le roman, on peut lire, dans une hypothétique lettre de Domingo Oro à Manuel Dorrego, que le régime de Rosas caractérise ses opposants comme « *de stupides imberbes affligés et dispersés* » et Oro ajoute dans un post-scriptum : « *Je vous ai souligné imberbes pour m'amuser. J'ai appris que les barbes déplaisent au brigadier Juan Manuel de Rosas*[3] ». Ce terme, « imberbes », renvoie au discours du général Perón prononcé depuis le balcon de la Casa Rosada le 1er mai 1974, durant lequel il fut pris à partie par les membres des Montoneros et de la Juventud

[1] *Hay que matar*, *op. cit.*, p. 93-94. « El país argentino es lento. Y sus ex presidentes, los militares y los civiles, envejecen, vestidos de frac o de smoking, en los palcos del Teatro Colón, en las playas de Niza, en las humedades untuosas del Paraguay, de Caracas, de Ibiza, o encerrados en sus casas, donde contemplan las falsas condecoraciones que recibieron de enviados polares. Envejecen, lentos. / La Argentina lenta se compadece de los pobres. Pobres, los pobres, se lamenta, lenta, la Argentina. Son tantos. Y se reproducen, ellos sí, velozmente, curioso fenómeno en el país lento, incambiable desde que, sin pruritos lentos, los lentos exterminaron la plaga jacobina ».

[2] *En esta dulce tierra*, *op. cit.*, p. 35. « (…) Buenos Aires, ese desapacible baluarte de la libertad, que había forjado cañones y granaderos y los había largado, sin asco, a la guerra contre el reino de España, quería orden. / Buenos Aires quiere orden (…) No hay ciudad que aguante veinte años de guerra y revolución, y todavía le queden ganas de andar jodiendo (…). Buenos Aires quiere paz. (…) Buenos Aires no sueña. Se ha vuelto sensata: está harta de hermosas palabras, de hemorragias y de sueños. Buenos Aires quiere paz y orden, y se va a emputecer. Y aquel que sea su dueño la va a moler a golpes, para que no olvide que es una puta, para que recuerde que debe consentir que se le haga lo que sea ».

[3] *Ibid.*, p. 31-32. « *atribulados, dispersos y díscolos imberbes* », « *Le he subrayado imberbes para divertirme. Estoy enterado que al brigadier Juan Manuel de Rosas le desagradan las barbas* »,

Peronista qui lui disaient : « Qu'est-ce qu'il vous arrive Général ? Le gouvernement populaire est rempli de gorilles ! » et à qui il répondit en les traitant d' « idiots » ou encore d'« imberbes[1] ». Ces mêmes « imberbes » furent traqués ensuite durant le « Processus de Réorganisation Nationale », qui voulait mettre en œuvre la même chose que *la Mazorca* dans le roman, c'est-à-dire « l'anéantissement de l'anarchie et du terrorisme, le rétablissement de la loi[2] ». Rivera rend ainsi évident le parallèle entre *la Mazorca* et la traque de ceux qui étaient considérés comme subversifs pendant la dernière dictature en Argentine. Il met finalement en scène ce qu'il raconte à Carlos Gazzera : « cela m'est déjà arrivé de penser que la *Mazorca* a été le premier "Groupe de Tâches" qu'a connu ce pays[3] ».

La question de l'exil est également abordée, en quelques lignes. Ainsi, Cufré — qui affirme qu'être Argentin aujourd'hui, c'est se battre contre tout espoir[4] — justifie pourquoi il choisit de rester :

> Il pleuvait dans cette ville déserte. Cela lui plut d'entendre le bruit de la pluie qui tombait sur la boue et les pierres des rues. Il entendit, aussi, atténuées, les voix des veilleurs de nuit. Cela, pensa-t-il, cette obscure et indescriptible appartenance à un ciel, à un fleuve, à des murs, à une lumière, à une langue, personne ne pourrait le lui arracher. Il ne pensa pas à l'exil[5].

On pourrait se demander si, à travers Cufré, Rivera ne parle pas de lui et de sa situation au moment de la dernière dictature. Dans les différentes entrevues qu'il a pu donner, Rivera évoque peu sa situation personnelle à cette époque-là ; il explique juste qu'il n'a pas pu publier pendant cette période. *El verdugo en el umbral,* son roman autobiographique au titre sans doute déjà suspect pour les censeurs, ne fut publié que bien après. Dans l'ouvrage que lui a consacré Alberto Catena, il en parle un peu plus et l'on comprend que « le hasard » — pour reprendre le terme qu'il a employé — a fait qu'il ne s'est pas exilé :

---

[1] En Argentine, on désigne comme « gorilles » les antipéronistes. Nous avons traduit : « ¿Qué pasa General?, ¡que está lleno de gorilas el gobierno popular! », « estúpidos que gritan », « imberbes ». Voir les extraits du disours disponibles sur : http://www.youtube.com/watch?v=U1NmQslv8oU

[2] *En esta dulce tierra, op. cit.,* p. 21. » « El aniquilamiento de la anarquía y el terrorismo, el restablecimiento de la ley (…) ».

[3] *In* « Conversando con Andrés Rivera », *op. cit.*, p. 703. Nous avons traduit : « Alguna vez se me ocurrió pensar que la Mazorca fue el primer "Grupo de Tareas" que conoció este país ». Dans le jargon du « Processus de Réorganisation Nationale », autrement dit la dernière dictature militaire, les « Groupes de Tâches » étaient des groupes composés des Forces Armées et des corps de sécurité de l'Etat qui avaient pour fonction de séquestrer, torturer et, le cas échéant, assassiner et faire disparaître les opposants politiques *guerrilleros,* les intellectuels, les dirigeants syndicaux, leurs familles et amis, en plus de gérer les centres clandestins de détention.

[4] « ¿Peleó contra toda esperanza, señor? Eso es, hoy, ser argentino. », *En esta dulce tierra, op. cit.*, p. 25-26.

[5] *Ibid.*, p. 41. « Llovía en la ciudad desierta. Le agradó oír el ruido de la lluvia que caía sobre el barro y las piedras de las calles. Oyó, también, atenuadas, las voces de los serenos. Eso, pensó, esa oscura e indescriptible pertenencia a un cielo, a un río, a unos muros, a una luz, a una lengua, nadie se la podría arrebatar. No pensó en el destierro ».

> Je suis resté au *Cronista Comercial* jusqu'en 1982. Après le coup d'État, de 100 nous sommes passés à 20. Pourquoi est-ce que je suis resté ? J'ai fait un calcul de possibilités. J'avais participé à différentes manifestations à Córdoba et ce n'était pas improbable que la police ait des photos de moi, mais je n'étais pas un militant, et mon nom n'apparaissait nulle part. D'un autre côté, j'avais besoin de travailler pour subvenir à mes besoins et aider mon fils Jorge. Seul le hasard pouvait provoquer un chamboulement. Et s'il est bien vrai que le hasard s'introduit dans le courant de l'histoire, comme l'a dit Marx, je me suis demandé face à cette possibilité : que pouvais-je faire ? Et je suis resté[1].

Douze ans après *En esta dulce tierra*, Rivera fera de Rosas le protagoniste de *El farmer*. Cela n'est pas sans rapport avec la réhabilitation que connut Rosas en Argentine dans les années 90. En effet, le président Menem fit rapatrier les restes du « Restaurateur des Lois » en 1989[2], dès le début de sa présidence et, lors du passage de l'austral au peso dans les années 90, Rosas apparut pour la première fois sur un billet de banque. L'exil de Rosas en Angleterre permet à Rivera d'insister sur les liens entre l'Argentine et l'Angleterre, l'importance de la présence anglaise en Argentine et notamment le rôle joué par la Grande-Bretagne dans l'économie de l'Argentine depuis son indépendance. Cela lui permet aussi d'évoquer l'impérialisme britannique à travers les mentions répétées des invasions qui font écho à la guerre des Malouines de 1982 et de faire allusion également à la colonisation de ces mêmes îles par les Britanniques[3]. Rivera dit à ce propos que :

> Rosas est toujours un personnage central de la politique argentine. On ne le nomme pas souvent, mais on réalise sa politique. Pensez au pays où s'exile Rosas ; aujourd'hui, bien sûr, l'Angleterre n'est plus la grande puissance qu'elle a été. Elle a été remplacée à la tête du monde capitaliste par les Etats-Unis, mais de toutes façons, le gouvernement de Carlos Menem a fait tous les efforts qu'il a cru nécessaires pour se réconcilier avec l'Angleterre après la Guerre des Malouines, avec les résultats que nous connaissons[4].

Les liens économiques avec la Grande-Bretagne sont mis en avant dans *El amigo de Baudelaire, La sierva*[5] ou encore *Hay que matar*.

---

[1] CATENA Alberto, *Andrés Rivera. Travesías por su vida, obra y pensamiento*, *op. cit.*, p. 51-52. Nous avons traduit : « Permanecí en *El Cronista Comercial* hasta 1982. Luego del golpe, de 100 quedamos 20. ¿Por qué me quedé? Hice un cálculo de posibilidades. Había estado en Córdoba en varias manifestaciones y no era raro que la policía tuviera fotos mías, pero no era un militante, y mi nombre no aparecía en ningún lugar. Por otro lado, necesitaba trabajar para mantenerme y ayudar a mi hijo Jorge. Solo el azar podía provocar algún desbarajuste. Y si bien es cierto que el azar se introduce en la corriente de la historia, como dijo Marx, me pregunté frente a esa posibilidad ¿qué podía hacer? Y me quedé ».

[2] Voir notamment : SORIANO Osvaldo, « Rosas », *Piratas, fantasmas y dinosaurios*, Santafé de Bogotá, Norma, 1996, p. 95 à 98.

[3] Voir : *El farmer, op. cit.*, p. 93-94.

[4] In RABAT Marina, « Una entrevista a Andrés Rivera: Un estilo propio habla de la experiencia histórica », *op.cit.* Nous avons traduit : « Rosas sigue siendo un personaje central de la política argentina. No se lo nombra muchas veces, pero se realiza su política. Piense dónde se exilia Rosas; hoy claro, Inglaterra ya no es la gran potencia que fue. Ha sido remplazada como cabeza del mundo capitalista por Estados Unidos, pero de todos modos, el gobierno del doctor Carlos Menem hizo cuanto esfuerzo creyó necesario para reconciliarse con Inglaterra después de la Guerra de las Malvinas, con los resultados que conocemos ».

[5] « À son retour de Buenos Aires, Negretti a dit que, dans ce pays, tout s'importe, sauf les vaches et la laine

Dans *El amigo de Baudelaire*, qui se situe « au moment exact où le pays se constitue comme nation[1] », Rivera compare, à travers Saúl Bedoya, les bourgeois de la fin du XIX[e] siècle avec ceux d'aujourd'hui :

> Je suis convaincu que les représentants de la bourgeoisie argentine qui ont constitué ce pays comme nation étaient, en général, des hommes cultivés. Les bourgeois que nous connaissons aujourd'hui, ceux qui apparaissent dans la revue *Caras*, sont des personnes grossières et vulgaires. Personne n'en réchappe. Il y a là une différence[2].

Rivera fait d'ailleurs dire à Bedoya :

> Mais il existe une race de fils de pute de plaignants, qui a émergé des substrats de la société et qui est devenue riche en moins de temps qu'il en a fallu pour gagner l'indépendance vis-à-vis de l'Espagne. (…) Et qui est outrecuidante et mielleuse. Ils sont maladroits, grossiers et avares : les bonnes manières s'apprennent vite[3].
>
> Que quelqu'un soit patron et ne soit pas cultivé est un malentendu abominable[4].

D'autres liens avec le présent de la publication de *El amigo de Baudelaire* et de *La sierva* (publié un an après), ou avec le passé récent de l'Argentine, transparaissent également. La mention de la banque Baring Brothers est là pour rappeler l'endettement quasi « originel » de l'Argentine et le scandale de corruption autour de l'entreprise « Obras y salubridad » (auquel est lié Baring) fait écho à la privatisation de cette entreprise alors qu'elle s'appelait « Obras Sanitarias de la Nación » sous la présidence de Carlos Saúl Menem. Nous pouvons d'ailleurs supposer que le prénom qu'a choisi Rivera pour son protagoniste n'est pas anodin et renforce le lien entre le contexte évoqué dans le roman et celui dans lequel Rivera l'écrit.

Enfin, les allusions aux différentes crises économiques de la fin du XIX[e] siècle dans *El amigo de Baudelaire* et *La sierva* trouvent un écho dans celles de la fin du XX[e] siècle, et la banque Baring Brothers n'est pas sans faire penser au Fond Monétaire

---

des moutons. Les tissus, les étoffes, les locomotives, les ciseaux, venaient des usines anglaises ». « A su regreso de Buenos Aires, Negretti dijo que, en este país, todo se importa, salvo las vacas y la lana de las ovejas. Los tejidos, los paños, las locomotoras, las tijeras, venían de las fábricas inglesas », *La sierva, op. cit.*, p. 59.

[1] « *El amigo de Baudelaire* (…) se sitúa en el exacto momento en el que este país se constituye como nación. », in « Andrés Rivera », RUSSO Miguel, TIJMAN Gabriela, *La Maga*, 3 avril 1996, *op. cit.*

[2] *Ibid. Caras* est un titre de la presse « people » argentine, dans le même genre que *Gala* en France. Nous avons traduit : « Estoy convencido de que los representantes de la burguesía argentina que constituyeron este país como nación eran, en general, hombres cultos. Los burgueses que hoy conocemos, los que aparecen en la revista *Caras*, son personas groseras e incultas. No se salva nadie. Ahí hay una diferencia ».

[3] *El amigo de Baudelaire, op. cit.,* p. 18. « Pero existe una raza de pleiteros hijos de puta, que emergió de los subsuelos de la sociedad, y que se volvió rica en mucho menos tiempo que el que demandó ganar la independencia de España. (…) Y que es petulante y untuosa. Son torpes, groseros y avaros: los buenos modales se aprenden rápido ».

[4] *La sierva, op. cit.*, p. 66. « Que alguien sea patrón y no sea culto es un malentendido abominable ».

International. La citation de Céline en épigraphe dans laquelle on peut lire que « les Argentins n'existent plus » prend alors tout son sens.

Entre la publication de *La revolución es un sueño eterno* et ses dernières publications, le discours de Rivera a évolué et son œuvre semble retracer une généalogie de la défaite marquée par un pessimisme grandissant. Dans l'entrevue accordée à Miguel Russo et Graciela Tijman pour *La Maga* le 3 avril 1996, Rivera a dit :

> Bien des fois je me suis demandé comment j'avais pu écrire *La revolución es un sueño eterno*. Je crois que je ne vais plus pouvoir écrire de cette façon. Je me demande ce qui m'est arrivé à ce moment-là.
> — **Que vous est-il arrivé à ce moment-là ?**
> — J'avais plus d'espérances que maintenant[1].

Le manchot Paz se demande où est la patrie et constate que « dans l'esprit des peuples, la cause de la Patrie est déjà comme étrangère[2] ». Il semble être le seul à avoir envie de se battre « dans un pays avec beaucoup d'esclaves et très peu de désespérés[3] ». Rosas affirme de son côté que « quiconque gouvernera pourra toujours compter sur la lâcheté inconditionnelle des Argentins[4] ». Dans *Punto final*, à la fois synthèse et suite des romans autobiographiques de Rivera (*Nada que perder*, *El verdugo en el umbral*, *Tierra de exilio*, *Esto por ahora* et *Cría de asesinos*), le constat d'Arturo Reedson est amer, puisqu'il parle de l'Argentine comme d'« un pays qui est ce qu'il fut, mais plus dévasté, plus insane, plus ravagé[5] ». Et l'*alter ego* fictif de Rivera, désabusé, va même jusqu'à évoquer l'érosion de son militantisme : « La compréhension que mon militantisme était un évangélisme bon marché et inoffensif n'avait pas encore atteint les territoires de la lassitude[6] ».

Finalement, ce que Carmen Perilli constatait à la lecture de *En esta dulce tierra* s'étend aussi aux œuvres suivantes de Rivera :

> Rivera construit une ontologie négative de l'Argentine, dans une sorte de revers à

[1] RUSSO Miguel, TIJMAN Graciela, « Andrés Rivera », *La Maga*, *op. cit.* Nous avons traduit : Muchas veces me pregunté cómo pude escribir *La revolución es un sueño eterno*. Yo creo que no voy a poder escribir más de esa manera. Me pregunto qué me pasó en ese momento. **- ¿Qué le pasó en ese momento?** - Tenía más esperanzas que ahora ».
[2] *Ese manco Paz, op. cit.*, p. 11. Nous avons traduit : « En los pueblos es ya como extranjera la causa de la Patria. »
[3] *Ibid.*, p. 101. Nous avons traduit : « Un país con muchos esclavos y muy pocos desesperados. »
[4] *El farmer, op. cit.*, p. 29. Nous avons traduit : « Quien gobierne podrá contar, siempre, con la cobardía incondicional de los argentinos .»
[5] RIVERA Andrés, *Punto final*, Buenos Aires, Seix Barral, 2006, p. 12. Nous avons traduit : « un país que es lo que fue, pero más desvastado, más insano, más desolado. »
[6] *Ibid.*, p. 51. Nous avons traduit : « La comprensión de que mi militancia era un evangelismo barato e inofensivo, todavía no había alcanzado los territorios del hastío. »

> l'essentialisme des années soixante propre aux discours nationalistes. Étrangement, cette vision est liée à l'idéologème central du discours de Sarmiento. Sa thèse est une vision dysphorique qui peut s'exprimer comme *l'Amérique malade* ou comme *l'Amérique Barbare*. Si Sarmiento oppose à la barbarie l'utopie d'une transplantation de civilisation européenne, Rivera contamine tous les espaces avec la négativité de la défaite et l'absence d'issue[1].

2.4.2 Les constantes dans l'histoire selon Rivera : pouvoir, violence et souffrance

Claudia Gilman remarque, très justement, une évolution dans la représentation des formes de pouvoir chez Rivera :

> (…) les premiers romans de Rivera pratiquent une découpe verticale à la recherche d'une stratification du tissu social. C'est à l'usine que ce tissu devient visible : les relations du pouvoir social et du pouvoir économique y trouvent un espace paradigmatique de structuration. Le récit se situe alors à partir de ce décor et, comme les métiers à tisser sur lesquels les ouvriers se voûtent, il reconstruit dans la fiction la trame de la société argentine. Cette découpe révèle que les véritables intérêts sont des intérêts de classe. Mais les oppositions fondamentales opposent ouvriers et patrons. Le but de cette littérature est dominé par l'idée que dévoiler les sources du pouvoir social (retransmettre aux personnages la conscience de celui qui écrit) permet d'établir la vérité des relations sociales et prophétiser la direction rationnelle d'une histoire où le pouvoir sera exercé par les classes majoritaires des exploités.
> Dans ses romans ultérieurs (…) l'écriture pratique ses découpes avec un bistouri qui se fraie à travers les itinéraires ubiquistes du pouvoir[2].

La dichotomie « dominants » *versus* « dominés » laisse, en effet, place à une topologie du pouvoir plus subtile, où celui-ci s'exerce et se subit de manière pluri-directionnelle. Ce pouvoir s'apparente à un réseau mobile tel que le décrit Michel Foucault :

---

[1] PERILLI Carmen, « El escritor, las sombras y la Patria. *En esta dulce tierra* de Andrés Rivera », Estudios de filosofía práctica e historia de las ideas, Mendoza, n.9, ene./dic. 2007. Nous avons traduit : « Rivera construye una ontología negativa de la Argentina, en una especie de revés al esencialismo de los años sesenta, propios de discursos nacionalistas. De extraña manera esta visión se vincula con el ideologema central del discurso del escritor sanjuanino. Su sostén es una visión disfórica que se puede expresar como *América enferma* o como *América Bárbara*. Si Sarmiento opone a la barbarie la utopía de un trasplante de civilización europea, Rivera contamina todos los espacios con la negatividad de la derrota y la falta de salida ». Lien (consulté le 02/10/14) :
http://www.scielo.org.ar/scielo.php?pid=S1851-94902007000100011&script=sci_arttext

[2] GILMAN Claudia, « Historia, poder y poética del padecimiento en las novelas de Andrés Rivera », *op.cit.*, p. 49. Nous avons traduit : (…) las primeras novelas de Rivera practican un corte vertical en busca de la estratificación del tejido social. Es en la fábrica donde este tejido se hace visible: en ella las relaciones del poder social y poder económico encuentran un espacio paradigmático de estructuración. El relato se sitúa entonces a partir de ese escenario, y como los telares sobre los que se encorvan la espalda los obreros, reconstruye en la ficción la trama de la sociedad argentina. Este corte revela que los verdaderos intereses son intereses de clase. Pero las oposiciones fundamentales enfrentan a obreros y patrones. El propósito de esta literatura está dominado por la idea de que develar las fuentes del poder social (retransmitir a los personajes la conciencia del que escribe) permite establecer la verdad de las relaciones sociales y profetizar el rumbo racional de una historia en donde el poder será ejercido por la clase mayoritaria de los explotados. / En las novelas posteriores (…) la escritura practica sus cortes con un bisturí que discurre por los ubicuos recorridos del poder ».

(…) c'est le socle mouvant des rapports de force qui induisent sans cesse, par leur inégalité, des états de pouvoir, mais toujours locaux et instables.

Omniprésence du pouvoir : non point parce qu'il aurait le privilège de tout regrouper sous son invincible unité, mais parce qu'il se produit à chaque instant, en tout point, ou plutôt dans toute relation d'un point à un autre. Le pouvoir est partout ; ce n'est pas qu'il englobe tout, c'est qu'il vient de partout[1].

Dans *La revolución es un sueño eterno*, Juan José Castelli, en plein procès, apparaît comme une victime du pouvoir en place ; mais le roman n'élude pas pour autant le pouvoir qu'avait pu avoir Castelli. C'est à travers ses mots qu'il se manifestait : lors de son entretien avec Cisneros, lors de son allocution le 22 mai 1810 (Cabildo abierto), lorsqu'il convainquit sa fille d'intercéder auprès de Saavedra, lorsqu'il affirma à Tiahuanaco que les Indiens avaient les mêmes droits que tout autre citoyen, mais aussi quand il ordonna qu'on fusillât Liniers et ceux qui l'accompagnaient. Cependant, le tribun de la Révolution est conscient de la tentation qui l'anime d'abuser de son pouvoir. En effet, lui qui voulait abolir les droits basés sur la tradition va à l'encontre de ses propres principes en essayant de conserver ses prérogatives sur sa fille Ángela :

Qu'est-ce que je lis quand je proclame, devant le Triumvirat, le droit que la nature donne au père ? Je lis que ce qui émane du corps corrompu du roi, maître, propriétaire ou père, c'est la loi ? (…)

Est-ce que c'est moi le roi d'Ángela, moi qui un jour de mai ai déclaré caducs les pouvoirs des rois, quelles que soient leurs identité et origine, sur les femmes et les hommes et les animaux, les terres, les eaux, les cieux, les forêts et les montagnes de cette partie de l'Amérique ? Qui a capitulé quand la main de Castelli a écrit droits du père et les yeux des partisans de l'ordre ont lu droits du père ? Celui qui a parlé aux murs de Tiahuanaco et a dit que l'Indien est un homme, égal en droits et opportunités à un autre homme et que personne, qu'il se soit appelé roi, cacique, propriétaire, ne prévaudra sur la liberté que lui ont obtenue les armes de la patrie nouvelle[2]?

Si le pouvoir de Castelli se trouvait dans ses mots, nous avons vu que celui du général Paz s'exprimait à travers ses compétences de stratège, au point qu'il devînt l'opposant le plus craint par Rosas et ce en dépit des longues années d'emprisonnement ou exils qu'il dut subir. Son bras amputé faisait figure d'instrument de ce pouvoir :

Et je dis pour personne, excepté moi, ou vous, Margarita Weild (…), que ce bras

[1] FOUCAULT Michel, *Histoire de la sexualité (1)*, « La volonté de savoir », Paris, Gallimard, « Tel », 1976, p. 122-123.

[2] *La revolución es un sueño eterno*, *op. cit.*, c. 2, chap. VII, p. 158-159. « ¿Qué leo cuando proclamo, ante el Triunvirato, el derecho que la naturaleza da al padre? ¿Leo que lo que emana del corrupto cuerpo del rey, amo, propietario o padre, es la ley? (…) / ¿Soy yo el rey de Ángela, yo que un día de mayo declaré caducos los poderes de los reyes, cualquiera fuese su identidad y origen, sobre las mujeres y hombres, y animales, tierras, aguas, cielos, bosques y montañas de esta parte de América? ¿Quién capituló cuando la mano de Castelli escribió derechos del padre, y los ojos de los partidarios del orden leyeron derechos del padre? ¿El que habló a las paredes de Tiahuanaco, y dijo que el indio es un hombre, igual en derechos y oportunidades de otro hombre, y nadie, se haya llamado rey, cacique, propietario, prevalecerá sobre la libertad que le ganaron las armas de la patria nueva ? ».

> droit a tué avec une épée ou un pistolet.
> Et ce bras droit, engourdi ou pas, a ordonné de tuer.
> Ce bras droit levait un sabre de combat et des centaines d'hommes, qui avaient vu comment se levait le fer dans la brise de la matinée ou dans les éclats limpides du petit matin, se lançaient en avant, dégourdis, hurlant, sans que personne ne les ait avertis, les pauvres petits, quel enfer les attendait de l'autre côté du vent[1].

Le pouvoir de Rosas — synonyme du Mal pour Sarmiento — s'incarnait à la fois dans ses paroles et dans son bras : « *Le Mal*, dans ma bouche et à travers mon bras, a été ordre et justice[2] ». Les différentes consignes données à la population ainsi que les actes de *la Mazorca*, le bras armé de Rosas, en sont la parfaite illustration.

Dans *El amigo de Baudelaire, La sierva* ou encore *Hay que matar*, c'est surtout le pouvoir économique — de Bedoya, de « *La Compagnie* » — qui prévaut et est indissociable du pouvoir politique, comme nous l'avons vu avec « *La Compagnie* » et comme l'illustre Bedoya dans cet extrait :

> On me demande une contribution pour les fonds électoraux de celui qu'on annonce comme le prochain président de la République, un des officiers les plus jeunes de l'Armée. (…) J'ai souri aux *gentlemen*, et j'ai contribué avec une somme qui les a surpris et flattés. Je compte bien que le candidat sache qui l'a aidé à acheter les marches qui mènent au pouvoir[3].

Ce pouvoir leur garantit une certaine impunité puisque Bedoya aussi bien que « *La Compagnie* » ne sont pas inquiétés quand ils commettent ou commanditent des crimes…

Chez Rivera, le pouvoir est bien souvent synonyme d'oppression et de répression. Les victimes du pouvoir sont emprisonnées (Paz), vivent recluses (Castelli semble assigné à résidence et Cufré vit enfermé — pour ne pas dire enterré — chez Isabel Starkey), ou isolées (Rosas dans sa ferme anglaise, Milton Roberts et son fils dans leur ferme du Sud du Sud). Si Cufré retourne dans sa tanière après en être brièvement sorti à la fin du roman, il est significatif de constater, en revanche, que, se sentant menacé, Milton Roberts ne creuse pas de cachette chez lui, d'espace clos, mais qu'il préfère aménager une sortie dissimulée qui permettra à son fils d'échapper aux assassins envoyés par « *La Compagnie* ».

---

[1] *Ese manco Paz, op. cit.*, p. 80-81. « Y digo para nadie, salvo para mí, o para usted, Margarita Weild (…), que este brazo derecho mató con espada y con pistola. / Y este brazo derecho, envarado o no, ordenó matar. / Este brazo derecho alzaba un sable de pelea, y centenares de hombres que vieron cómo se alzaba el fierro en la brisa de la media mañana o en los brillos límpidos de la madrugada, se largaban hacia adelante, desvelados, ululantes, sin que nadie les hubiera advertido a los pobrecitos qué infierno les esperaba del otro lado del aire ».

[2] *El farmer, op. cit.*, p. 13. « *El Mal*, en mi boca y por mi brazo, fue orden y justicia ».

[3] *El amigo de Baudelaire, op. cit.*, p. 69-70. « Me piden una contribución para los fondos electorales de quien se dice que será el próximo presidente de la República, unos de los oficiales más jóvenes del Ejército. (…) Sonreí a los caballeros, y contribuí con una suma que los sorprendió y halagó. Confío que el candidato se entere quiénes le ayudaron a comprar los peldaños que llevan al poder ».

En lien direct avec le pouvoir, la violence est omniprésente. Celle-ci se manifeste bien souvent de la manière la plus extrême : à travers l'assassinat. Dans *La Revolución es un sueño eterno*, ce sont surtout les morts violentes qui ressortent : celle d'Álzaga (« un vainqueur pendu à une corde et à des bouts de bois infâmes[1] »), celle de Liniers, ou encore celle de Pedro Castelli dont la tête plantée sur une pique resta exposée aux regards des habitants de Dolores. Juan José Castelli fait remarquer qu'« ici, dans cette ville et dans ce pays, le contrat social qu'a philosophé un genevois licencieux, a été souscrit par des assassins. Ici, le goût du pouvoir est un goût de mort[2] ».

En esta dulce tierra commence avec l'assassinat de Maza père, suivi de celui de son fils. D'autres assassinats sont mentionnés, notamment celui de Facundo Quiroga puis ceux de ses assassins. Dans les autres romans du corpus, il est fait allusion aux assassinats de Lavalle, Urquiza, Peñalosa, sans oublier ceux de Camila O'Gorman et de son amant, etc.

Le crime d'Etat se transpose dans la sphère privée. Ainsi, Isabel Starkey laisse son père s'étouffer en hoquetant ; Lucrecia organise l'assassinat de son beau-père Negretti avec la complicité des frères Vera ; le juge Bedoya répond aux menaces de Ramón Vera en lui tirant dessus et en enterrant son corps dans son jardin, avec l'aide de Lucrecia ; on ne sait pas, à la fin de *La sierva,* qui de Bedoya ou Lucrecia va assassiner l'autre ; enfin la sœur de Roberto Bertini, Beatriz, attache son père incestueux aux barreaux de son lit avant de mettre le feu à la maison dans *El profundo Sur*. Dans *Hay que matar*, la seule loi qui vaille semble être celle du plus fort, et tuer l'Autre la seule solution. Les hommes de main de « *La Compagnie* » assassinent Milton Roberts, l'armée et la Ligue Patriotique assassinent les ouvriers agricoles rebelles et grévistes dans les *estancias,* Byron Roberts apprend aux côtés du commissaire Bill Farrell qu'il faut tuer les voleurs de bétail. Puis il monte en grade jusqu'à devenir commissaire à son tour et finit par tuer les assassins de son père, car :

> Byron Roberts, commissaire : cela avait du poids. Cela avait de la valeur. (…)
> Byron Roberts, commissaire.
> Byron Roberts, la loi.
> Byron Roberts, la justice.
> C'était cela Byron Roberts. Et ce serait cela[3].

[1] *La revolución es un sueño eterno, op. cit.*, p. 99-100. « un vencedor colgado de una soga y de unos palos infames ».
[2] *Ibid.* « Aquí, en esta ciudad y en este país, el contrato social que filosofó un licencioso ginebrino, ha sido suscrito por asesinos. Aquí, el gusto a poder es un gusto de muerte ».
[3] *Hay que matar, op. cit.*, p. 61-62. « Byron Roberts, comisario: eso tenía peso. Eso valía. (…) / Byron Roberts, comisario. / Byron Roberts, la ley. / Byron Roberts, la justicia. / Eso era Byron Roberts. Y eso sería ».

Malgré sa contextualisation dans un passé en majorité non vécu par l'auteur, plutôt que du roman historique, *Hay que matar* se rapproche davantage du roman policier, voire d'un genre cinématographique comme le *western* puisque Bill Farrell et Byron Roberts, parcourant à cheval Le Sud du Sud et tirant sur les voleurs de bétails, font plus figures de shérifs que d'enquêteurs. En effet, Byron Roberts dit à Bill Farrell qu'il connaît les assassins de son père mais Farrell ne les arrête pas pour autant. Et Roberts attendra pour se venger que le hasard — c'est-à-dire l'appel à l'aide d'une prostituée battue par l'un des assassins de son père — le remette sur les traces de ces mêmes assassins, bien des années plus tard.

L'Argentine de Rivera semble être un vivier d'assassins, « elle élève des assassins » pour parodier le titre d'un ouvrage de Rivera, *Cría de asesinos*, publié en 2004. Et ces assassins, incarnés par les personnages de Facundo, Daiana et Lucas dans la nouvelle éponyme, se caractérisent par leur jeunesse :

> Ils sont jeunes. Ils sont maigres. Ils sont bancals. (…)
> Ils ont connus, bon nombre d'entre eux, les coups enflammés de la police, dans des cachots qui sentaient les défécations et l'urine et le sang séché d'autres détenus. (…) Quand ils sortent des prisons, des commissariats, les bancals, les maigres, les jeunes, rasés, attendent. (…)
> En eux se tapit le besoin de casser les os des autres ; de poignarder n'importe qui, d'empoigner une 22, une 32 et, si c'est possible, une 38 et de tirer sur un corps, une porte, un arbre. (…)
> Eux, les adolescents, les jeunes, les bancals, les maigres, sont créoles. (…)
> Et ils attendent d'être réunis pour frapper, donner des coups de couteau et tuer des Boliviens, des Paraguayens, des Péruviens, des Chiliens « sans papiers »[1].

Dans son avant-dernier ouvrage au titre évocateur, *Guardia Blanca*, Pablo Fontán — autre « double » de Rivera puisque ce dernier a « fait assassiner » Arturo Reedson dans *Esto por ahora*[2] — consigne les faits-divers lus dans les journaux et notamment les crimes ayant lieu dans les *countries*, dans ces immenses villas que font construire les gens fortunés dans des quartiers isolés et ultra-surveillés. Pablo Fontán constate que : « Les riches sont différents, oui. Mais ils s'ennuient. Et, alors, ils tuent[3] ».

Dans les romans de Rivera, la violence s'exprime également dans les rapports

[1] *Cría de asesinos, op. cit.*, p. 142, 143 et 144. « Son jóvenes. Son flacos. Son chuecos. (…) / Han conocido, muchos de ellos, los golpes de la policía enardecidos, en calabozos que olían a defecaciones y a orina, y a sangre seca y ajena. (…) / Cuando salen de las prisiones, de las comisarías, los chuecos, los flacos, los jóvenes, rapados, esperan. (…) / Se agazapa, en ellos, la necesidad de romper huesos en otros; de apuñalar a quien sea; de empuñar una 22, una 32 y, si es posible, una 38, y dispararle a un cuerpo, a una puerta, a un árbol. (…) / Ellos, los adolescentes, los jóvenes, los chuecos, los flacos, son criollos. (…) / Y esperan ser convocados para golpear, acuchillar y matar a bolivianos, paraguayos, peruanos, chilenos indocumentados ».

[2] Roman publié en 2005. L'assassinat d'Arturo Reedson sera ensuite « répété » dans *Punto final* (2006).

[3] *Guardia Blanca*, Buenos Aires, Seix Barral, 2009, p. 88. « Los ricos son diferentes, sí. Pero se aburren. Y, entonces, matan ».

intimes entre les personnages : dans les relations (incestueuses ou non) entre parents et enfants[1], ou entre hommes et femmes.

Est-ce parce qu'en tant que lecteur amateur du roman noir nord-américain, Rivera re-crée à sa façon des femmes fatales ? Ou, s'agit-il, comme l'affirme Soledad Quereilhac, d' « une même obsession : le cauchemar masculin de la femme phallique, celle qui réduit le mâle à un être sans attributs et sans armes pour la domination[2] » ? Toujours est-il que les femmes sont presque toujours décrites comme des traîtresses, des manipulatrices perverses et cruelles. Ángela Castelli trahit son père en épousant son ennemi politique, Francisco Igarzábal (ce qui se produisit réellement). Manuelita Rosas, restée dans l'histoire — sans doute en partie grâce au portrait qu'en fait José Mármol dans *Amalia*[3] — comme une sorte d'icône pleine de douceur et de bonté instrumentalisée par le tyran sanguinaire qu'était son père, voit son image ternie par le narrateur Rosas qui semble presque inverser les rôles :

> Elle, à Buenos Aires, était mon successeur. Et elle (…) demandait, depuis Palermo, aux hommes de *la Mazorca*, de lui envoyer, dans des sacs, les têtes des unitaires sauvages hommes et femmes, qui conspiraient pour renverser le gouvernement de *Tatita* ; elle, dont je satisfaisais les caprices sans qu'elle y trouvât à redire (…)[4].

Quel que soit leur rang social, toutes se montrent entreprenantes et perverses lors des rapports sexuels : Lotte et Beatriz (dans *El profundo Sur*), Rosario (la femme de Bill Farrell, qui séduira Byron Roberts et quittera les deux hommes pour devenir mère-maquerelle dans *Hay que matar*), Lucrecia, mais aussi Isabel Starkey :

> Le médecin qu'était Cufré, le médecin patient qu'était Cufré, se rendit compte que, dans le corps d'Isabel, bouillonnait une colère arrogante et brutale, comme si Isabel se livrait aux fureurs glacées d'une revanche insatiable et, en même temps, à des supplices que personne n'ose nommer. Cufré, non sans éprouver un certain malaise, se rendit compte que les jeux perfides auxquels ils se soumettaient lui plaisaient[5].

---

[1] Dans *En esta dulce tierra*, on lit qu'Henry Starkey aimait sa fille Isabel mais qu'il fut toujours sévère avec elle ; on lit également qu'Amalia Lazec, mère du futur mari d'Isabel, était une femme si cruelle — son mari mourut « accidentellement » étouffé par un oreiller — que son fils Luis, ne supportant plus sa tyrannie, chauffa à blanc la *bombilla* à maté pour qu'elle s'y brûle les lèvres. Dans *El farmer*, Rosas raconte, non sans ambiguïté, les coups de fouet et fessées que lui donnait sa mère (*op. cit.*, p. 106-107).

[2] QUEREILHAC Soledad, « Hijos anónimos de la violencia », La Nación, 15/08/04. Nous avons traduit : « una misma obsesión: la pesadilla masculina de la mujer fálica, la que reduce al varón a un ente sin atributos y sin armas para la dominación ». Lien (consulté le 07/10/14) :
http://www.lanacion.com.ar/627182-hijos-anonimos-de-la-violencia

[3] MARMOL José, *Amalia*, Madrid, Espasa-Calpe, Colección Austral, 1978. Voir notamment les chapitres IX et X de la quatrième partie, p. 357 à 368.

[4] *El farmer, op. cit.*, p. 82. Manuelita Rosas avait l'habitude d'appeler son père « Tatita ». « Ella, en Buenos Aires, era mi sucesora. Y ella (…) pedía, desde Palermo, a los hombres de la Mazorca, que le mandaran, en bolsas, las cabezas de las salvajes unitarias y de los salvajes unitarios que conspiraban para derrocar el gobierno de *Tatita*; ella, cuyos caprichos yo satisfacía sin que mediara una palabra de objeción (…) ».

[5] *En esta dulce tierra, op. cit.*, p. 59. « El médico que era Cufré, el paciente médico que era Cufré, percibió que, en el cuerpo de Isabel, ardía una cólera arrogante y brutal, como si Isabel se entregase a los helados furores de un desquite insaciable y, al mismo tiempo, a suplicios que nadie osa nombrar. Cufré, no sin un

Dans *En esta dulce tierra*, Rivera parodie *Amalia* de Mármol. Comme Eduardo Belgrano dans *Amalia,* Cufré est poursuivi par *la Mazorca* et notamment Badía (celui qui retrouve E. Belgrano chez Amalia et le tue, dans le roman de Mármol), mais contrairement à Belgrano, Cufré ne va pas tomber amoureux de la douce femme chez qui il trouve refuge. Il a déjà eu une liaison avec Isabel Starkey, l'a quittée et celle-ci, vexée par cette rupture, profite de la situation critique de Cufré pour se venger en le gardant de longues années enfermé dans sa cave, affamé et croupissant dans sa saleté. Le « refuge » de Cufré n'a, par conséquent, rien à voir avec la chambre d'Eduardo Belgrano chez la cousine de son ami Daniel Bello.

Chez Rivera, « la sexualité ou l'érotisme parlent le langage du pouvoir avec éloquence[1] » souligne Edgardo H. Berg. Les corps deviennent vecteurs de pouvoir, lieu de déplacement de ce pouvoir comme réseau mobile car « les rapports de pouvoir peuvent passer matériellement dans l'épaisseur même des corps[2] » nous dit Foucault. Beatriz (la sœur de Roberto Bertini) et Lucrecia vont plus loin qu'Isabel Starkey et agissent comme de véritables mantes religieuses. Beatriz semble prendre plaisir aux relations incestueuses qu'elle entretient avec son père Donato. Elle provoque également les rapports sexuels avec son frère et lui laisse entendre qu'elle et lui pourraient supprimer le vieux Donato. C'est pourtant elle seule qui attachera son père au lit avant de mettre le feu à la maison. Ensuite, « Beatriz commença la reconstruction de la maison et Roberto et elle scellèrent, par lettre, un accord concernant la répartition de ce que Donato avait laissé en héritage[3] ».

Lucrecia procèdera de la même façon avec son beau-père, le vieux Negretti : « J'ai écouté ce qu'il m'a raconté avec son visage mort. Je pensais, pour la première fois, à la manière dont je pourrais m'approprier la ferme[4] ». Cependant, à la différence de Beatriz, Lucrecia subit les abus répétés de son beau-père, qui semblent être la seule éducation qu'elle aura reçue dans sa jeunesse :

> Le *gringo* Negretti a dit que j'avais l'âge d'écouter et comprendre les histoires qu'il aurait envie de me raconter. Qu'à une jeune femme comme moi il fallait lui apprendre les choses de la vie et que lui s'en chargerait. Le *gringo* a dit qu'il serait un maître appliqué et tendre.

---

cierto malestar, percibió que a él le complacían los pérfidos juegos a los que se sometían ».

[1] BERG Edgardo H., *Poéticas en suspenso*, « Migraciones narrativas en Ricardo Piglia, Andrés Rivera y Juan José Saer », Buenos Aires, Biblos, 2002, p. 127. Nous avons traduit : « La sexualidad o el erotismo hablan elocuentemente el lenguaje del poder ».

[2] FOUCAULT Michel, *Dits et écrits, vol. III (1976-1979)*, « Les rapports de pouvoir passent à l'intérieur des corps », texte n° 197.

[3] *El profundo Sur, op. cit.*, p. 36. « Beatriz inició la reconstrucción de la casa, y Roberto y ella sellaron, por carta, un acuerdo acerca de cómo se repartirían lo que Donato les dejó en herencia ».

[4] *La sierva, op. cit.*, p. 55. « Escuché lo que me contó con la cara muerta. Yo pensaba, por primera vez, en cómo hacerme de la chacra ».

> Le *gringo* disait cela, tout en passant ses mains sur ma croupe. Et après sur mes seins et après, encore, sur ma croupe, derrière[1].

> Il est monté sur moi. Il a écarté mes jambes et il a donné des coups de reins, et il a donné des coups de reins. Et moi, là, dans le lit, les yeux ouverts, regardant vers le plafond, immobile et froide, sous lui.
> Un homme est comme tous les autres hommes. Il l'a courte ou longue, grosse ou fluette, en érection ou pas, il ne veut que ça : nous pénétrer. Et donner des coups de reins jusqu'à se voir en nous comme jamais il ne se reverra, comme jamais il ne se rappelera qu'il s'est vu. Je savais déjà presque tout ce que je devais savoir[2].

Par la suite, Lucrecia va séduire les frères Vera pour qu'ils acceptent de l'aider à tuer le vieux Negretti et à récupérer ses biens. Elle échappera à la justice en devenant la servante et la maîtresse du juge Bedoya. Elle deviendra la *Nana* de l'amateur de littérature française qu'est Bedoya : une fille de petite vertu qui fréquente des bourgeois et veut faire partie des leurs. En effet, Lucrecia veut devenir patronne et le meilleur moyen d'y parvenir selon elle, c'est en commençant par être la patronne, au lit, de son patron Bedoya. Là encore, les relations de pouvoir sont mobiles. Sa position de servante chez un juge plus âgé qu'elle, riche et influent, qui sait qu'elle est l'instigatrice d'un crime, la place *a priori* dans un rapport de soumission et de dépendance envers cet homme. Leur relation est plus complexe en réalité. Bedoya se demande :

> Lucrecia est-elle mon esclave ? Ma fille illégitime ? Mon assistée ? Ma maîtresse ?
> Je lis l'ordre des questions : il n'est pas dû au hasard. Il n'est pas vrai non plus.
>
> Que nous manque-t-il à elle et à moi, pour être un ménage[3]?

Lucrecia apparaît à la fois comme l'esclave sexuelle de Bedoya, qui lui demande certaines faveurs, mais aussi comme celle qui prend les initiatives. Ainsi, c'est elle qui met autour de son cou un collier à chien acheté par Bedoya, ajoute une laisse, se met à quatre pattes, nue, et se comporte comme une chienne, salivant, attrapant un morceau de viande au vol et léchant son maître. Lors d'autres jeux sexuels, elle semble endosser le rôle de l'homme :

> Monte-moi, a dit Bedoya.

[1] *Ibid.*, p. 47. « El gringo Negretti dijo que yo tenía edad para escuchar y comprender las historias que a él se le antojaba contarme. Que a una mujercita como yo había que instruirla en las cosas de la vida, y que él se encargaría de eso. El gringo dijo que él sería un maestro dedicado y cariñoso. / El gringo decía eso, y me pasaba las manos por las grupas. Y después por las tetas, y después, otra vez, por las grupas, atrás ».
[2] *Ibid.*, p. 56. « Él subió sobre mí. Me abrió las piernas, y pechó, y pechó. Y yo, allí, en la cama, de cara al techo, quieta y fría, debajo de él, los ojos abiertos. / Un hombre es todos los hombres. La tiene corta o larga, gruesa o flaca, se le pare o no, sólo quiere eso: entrar en una. Y pechar hasta verse en una como nunca volverá a verse, como nunca recordará que se vio. Yo ya sabía casi todo lo que debía saber ».
[3] *El amigo de Baudelaire, op. cit.*, p. 30 et 84. « ¿Lucrecia es mi esclava? ¿Mi entenada? ¿Mi mantenida? ¿Mi amante? / Leo el orden de las preguntas: no es casual. Tampoco es verdadero. / ¿Qué nos falta, a ella y a mí, para ser un matrimonio ? ».

> Déshabille-toi, lui ai-je dit. Je te veux à poil.
> J'ai cherché des éperons et une cravache. Et je l'ai monté. Je me suis affirmée sur son flanc, j'ai empoigné ses cheveux et je lui ai donné des coups de cravache sur la croupe et je l'ai éperonné.
> (…) et je lui ai dit :
> T'es une bonne jument[1].

Cet extrait est également un exemple du ton employé (tutoiement, impératifs) et du registre familier (« à poil ») qui prédominent toujours chez Rivera dans ce type de scène et qui en accentuent la violence. En outre, l'emploi du verbe « monter » n'est pas anodin ici. Il est polysémique et semble indissociable du statut de patron pour Lucrecia qui remarque que :

> Lui [Bedoya] est vieux, mais il s'y connaît beaucoup plus en affaires que Lucrecia. Et ce qui compte ce sont les affaires à la charge de patrons comme lui, qui enfourchent le monde. Et qui parfois ont besoin qu'une femme appelée Lucrecia les monte[2].

Dans *El amigo de Baudelaire*, quand Lucrecia dit à Bedoya qu'elle veut être patronne, celui-ci la remet à sa place en lui rétorquant que cela n'a rien à voir avec la volonté ou une quelconque vocation mais qu'on naît patron ou patronne. Cependant, leur dépendance réciproque va empêcher Lucrecia de partir de chez Bedoya alors qu'elle le pourrait et va conduire un Bedoya vieillissant et dépendant à l'aider à devenir patronne. Un accord tacite est établi entre eux[3]. Même si Lucrecia raconte à Bedoya comment les frères Vera ont tué le vieux Negretti et même si l'ambition de devenir patronne la dévore, sa relation avec Bedoya est différente de celle qui la liait à Negretti[4]. Elle semble éprouver de la pitié pour le vieillard qu'il est devenu :

> (…) et elle le regarda, grand et riche, éduqué et riche, sans défense face aux avilissements de la vieillesse et elle pensa qu'il était l'une des raisons pour lesquelles elle ne partait pas de cette maison.
> Qu'adviendrait-il de lui[5] ?

[1] *Ibid.*, p. 12-13. « Montame, dijo Bedoya. / Desnudate, le dije. En pelotas te quiero. / Busqué unas espuelas y una fusta. Yo lo monté. Me afirmé sobre su lomo, le clavé una mano en el pelo, y le di con la fusta en la grupa, y lo taloneé. / (…) le dije : / Sos una buena yegua ». Dans une autre scène de sexe, les rôles s'inversent encore et c'est Lucrecia qui pénètre Bedoya (*El amigo de Baudelaire, op. cit.*, p. 41-42).
[2] *Ibid.*, p. 14. « Él [Bedoya] está viejo, pero sabe mucho más de negocios que Lucrecia. Y lo que cuenta son los negocios a cargo de patrones como él, que montan al mundo. Y que, a veces, necesitan que los monte una mujer llamada Lucrecia ».
[3] Un jour où il ne retrouve plus Lucrecia dans la maison, Bedoya pense que celle-ci « a rompu le pacte » (« rompió el pacto ») ; il la retrouve ensuite avec le collier à chien autour du cou. *El amigo de Baudelaire, op. cit.*, p. 54-55.
[4] Voir : *La sierva, op. cit.*, et notamment les pages 77 à 79 du chapitre IV où Bedoya lui fait remarquer que pour une patronne, elle ne demande pas grand chose (une ferme, un magasin, un peu d'argent pour commencer et qu'on la fasse manger, ce que fera Bedoya avec la viande grillée qu'il a préparée).
[5] *Ibid.*, p. 15. « (…) y lo miró, alto y rico, educado y rico, indefenso ante las abyecciones de la vejez, y pensó que él era una de las respuestas a por qué no se iba de esa casa. / ¿Qué de él ? ».

Quand il tombe malade, elle prend soin du vieux juge, lui prépare inlassablement à manger, nettoie ses souillures et se demande : « Pourquoi, excédée et fatiguée, je ne souhaite pas qu'il meure[1]? » Bedoya, quant à lui, l'éduque, mais d'une autre façon que le vieux Negretti : il lui apprend à cuisiner, lui parle des écrivains français qu'il a côtoyés lors de son séjour à Paris, lui raconte *Madame Bovary, Nana* et lui donne des conseils pour devenir patronne[2].

L'archétype du patron pour Bedoya, c'est lui-même : il est né patron, il est cultivé et il a tué. Cependant, la condition *sine qua non* pour être patron, ce n'est pas d'être né patron ou d'être cultivé, c'est le crime selon lui : « toute grande affaire commence avec un crime[3] » dit-il à Lucrecia, dans *La sierva*, tandis qu'il lui demande de boire un verre rempli d'un liquide mystérieux. On pourrait penser qu'il s'agit de poison (l'ombre d'Emma Bovary planant, en outre, au long du diptyque). Il finit par dire à Lucrecia que ce qu'il lui manque pour devenir patronne, c'est le crime. Est-ce parce que le patron qu'il est, qui a déjà abattu de sang froid Ramón Vera, est en train de l'empoisonner ? Ou est-ce sa façon à lui, son « mentor », de l'encourager à passer à l'acte ? Lucrecia ne meurt pas empoisonnée après avoir bu ce verre. Et un peu plus tard, quand Bedoya l'appelle à l'aide aux toilettes, après avoir déféqué, Lucrecia observe le vieillard et se demande ce qu'elle attend. La dernière scène du roman laisse planer le doute : Bedoya pointe un révolver sur la poitrine de Lucrecia, tous deux se regardent. Point final. On peut imaginer que Lucrecia va retourner l'arme contre Bedoya pour arriver à ses fins. Mais la fin de *El amigo de Baudelaire* sous-entend un autre épilogue ; peut-être un assassinat suivi d'un suicide ? :

> Un jour, elle dira : Je suis la patronne.
> J'accepterai qu'elle le soit ? J'accepterai, quand il me manquera des forces, qu'elle m'attache à ce lit et soit mon apothicaire empoisonneur Homais ?
> (…) Je ne vivrai pas les injures de la vieillesse[4].

La relation entre le puissant Saúl Bedoya et sa servante Lucrecia cristallise finalement la mobilité des relations de pouvoir et ce lien indéfectible entre le pouvoir et

[1] *Ibid.*, p. 25. « ¿Por qué, harta y cansada, no deseo que se muera ? ».
[2] Bedoya utilise à plusieurs reprises le verbe « enseñar » : « Elle éteint la lumière et ouvre les fenêtres et les volets. La brise du fleuve et de l'été, et de la nuit, entre. C'est ce que je lui ai appris : la maison, en été, se rafraîchit la nuit ». « Apaga la luz y abre las ventanas y los postigones. Entra la brisa del río y del verano. De la noche. Es lo que le enseñé : la casa, en verano, se refresca de noche ». « Mon plat préféré c'est le pot-au-feu. Je lui ai appris comment le cuisiner. Elle le cuisine, bien gras. Comme je l'aime ». « Mi plato preferido es el puchero. Le enseñé a cocinarlo. Ella lo cocina, grasoso. Como a mí me gusta ». *El amigo de Baudelaire*, *op. cit.*, p. 40 et 44-45.
[3] *La sierva, op. cit.*, p. 68. « todo gran negocio se inicia con un crimen »
[4] *El amigo de Baudelaire, op. cit.*, p. 85 et 89. « Algún día ella dirá: Soy la patrona. / ¿Aceptaré que lo sea? ¿Aceptaré que, cuando me falten las fuerzas, ella me sujete a esta cama, y sea mi emponzoñado boticario Homais? / (…) No viviré las injurias de la vejez ».

la violence chez Rivera.

Dans les différents romans, la souffrance du corps est inhérente à la perte du pouvoir ou à son déplacement. Même si cette souffrance peut, paradoxalement, être source de plaisirs lors de rapports sexuels teintés de masochisme, elle peut aussi être synonyme de douleurs, comme celles, insoutenables, provoquées par le cancer de la langue de Castelli, ou celles — non dénuées de ridicule — de Rosas, victime de constipation sur le champ de bataille de Caseros :

> (…) une douleur aiguë dans le ventre me plie en deux. Je fais appeler un Espagnol, qui a été infirmier lors des guerres africaines de l'Espagne et qui est entré à mon service à Palermo, sur la recommandation de Manuelita, et l'Espagnol me palpe le ventre et hoche la tête et dit que cela ne lui plaît pas, mais alors pas du tout, et me dit de me coucher (…).
>
> Vous, monsieur, vous avez le derrière d'un jeune homme, mais vous êtes constipé… Les guerres en constipent plus d'un, monsieur. (…)
>
> Le colon est obstrué, monsieur Rosas. (…)
>
> Je conseille, monsieur Rosas, un lavement d'eau tiède avec de l'huile[1].

Les scènes à caractère scatologique sont récurrentes chez Rivera. Nous avons déjà mentionné un peu plus haut le cas de Saúl Bedoya. Dans *En esta dulce tierra*, Cufré explique que le médecin légiste Garzón a noté dans son rapport d'autopsie que les frères Reynafé « avaient vidé leurs intestins et vessies avant qu'on les crible de balles et qu'on les pende à un madrier sur la Place de la Victoire[2] » alors que l'énergie dépensée par Santos Pérez en criant « *C'est Rosas l'assassin*, lui bloqua les sphincters[3] ». Le même Cufré, à la merci d'une Isabel Starkey vengeresse qui le laisse croupir dans sa cave alors que Rosas n'est plus au pouvoir, est décrit en train de faire ses besoins comme un animal, et est obligé de quémander un récipient. Ces scènes à caractère scatologique sont souvent une façon d'illustrer une faiblesse engendrée par un pouvoir subi.

Dans les différents romans qui constituent notre corpus, l'histoire — c'est-à-dire le contexte historique dans lequel se déroule les intrigues, mais aussi le temps antérieur à ce contexte — est empirique dans le sens où certains événements ou personnages référentiels sont évoqués à travers la focalisation des personnages actants parce qu'ils

[1] *El farmer*, *op. cit.*, p. 116-117. « (…) una punzada en el vientre me dobla en dos. Mando llamar a un gallego, que fue enfermero en las guerras africanas de España, y que entró a mi servicio en Palermo, recomendado por Manuelita, y el gallego me palpa la panza y mueve la cabeza, y dice que la cosa no le gusta nada, pero nada y dice que me acueste. (…) / Usted, señor, tiene el culo de un jovencito, pero está estreñido… Las guerras estriñen a más de uno, señor. (…) / El colón está obstruído, mi señor Rosas. (…) / Aconsejo, mi señor Rosas, una lavativa de agua tibia y aceite ».

[2] *En esta dulce tierra, op. cit.*, p. 28. « habían descargado sus intestinos y vejigas antes que los balearan y los colgaran de un madero en la Plaza de la Victoria ».

[3] *Ibid.* « *Rosas es el asesino*, le bloqueó los esfínteres ».

trouvent une résonance en eux. C'est une histoire marquée par les luttes pour le pouvoir, par la violence politique et sociale de ces luttes et ses conséquences : la défaite, les corps meurtris voire anéantis.

L'histoire semble ainsi être lue à travers le prisme d'un roman noir :

— La violence est omniprésente et semble être le seul moyen d'arriver à ses fins (mis à part Rosas qui la justifie, Castelli est obligé de constater qu'il n'y a pas de révolution sans morts et Enrique Warning se rend compte, avant de s'enrôler dans les Brigades Internationales, que si lui ne tue pas, il sera tué).

— La ville de Buenos Aires est corrompue et semble complice de cette violence.

— Enfin, les femmes sont bien souvent fatales.

Dans cette deuxième partie, nous avons voulu montrer que l'histoire était un référent de choix dans les romans qui constituent notre corpus. Nous avons également voulu voir de quelle manière Rivera lit l'histoire et quelle histoire il aborde dans ses romans.

Nous avons commencé par envisager le rapport entre l'auteur, ses œuvres et le roman historique. Nous avons observé que le péritexte éditorial d'une grande partie des romans du corpus suggère au lecteur le pacte de lecture du roman historique.

Cependant, Rivera semble reprendre à son compte cette déclaration d'Eduardo Belgrano Rawson faite en référence à son roman *Fuegia* : « Le problème pour nous écrivains qui nous approchons de l'histoire, c'est comment nous débarrasser de l'histoire[1] ». En effet, le péritexte auctorial (le titre, les épigraphes) et l'*incipit* des romans, mais aussi l'épitexte — et notamment les déclarations de Rivera dans les nombreuses entrevues qu'il a pu donner — remettent en question ce pacte de lecture.

Néanmoins, nous avons pu constater que les personnages et événements référentiels étaient très présents dans tous les ouvrages du corpus, exceptés *El profundo Sur* et *Hay que matar* ; ce qui nous conduit à remettre en cause l'appartenance de ces deux romans au genre historique bien que leur diégèse s'inscrive dans un passé non vécu par l'auteur. En revanche, le degré d'historicité des autres ouvrages va à l'encontre des propos de Rivera qui affirme ne pas recourir à l'historiographie pour écrire ses romans.

En outre, Rivera ne choisit pas au hasard les contextes historiques qu'il aborde. Le passé qu'il re-compose se caractérise bien souvent par sa transcendance historique : la

[1] REY Pedro B., « Una historia más allá de la historia », *La Nación*, 2001. Nous avons traduit : « El problema para los escritores que nos aproximamos a la historia es cómo sacarnos de encima la historia ». Lien (consulté le 08/10/14) : http://www.lanacion.com.ar/220447-una-historia-mas-alla-de-la-historia

Révolution de Mai, les guerres d'Indépendance et civiles, le rosisme, la présidence de Sarmiento et, à travers la trajectoire de Saúl Bedoya, l'ascension de la bourgeoisie argentine.

Toutefois, il prend ses distances avec le roman historique « classique » en fuyant le plus possible la datation, la reconstruction minutieuse d'espaces, de style de vie d'une époque, ou encore l'archaïsation du parler des personnages[1]. Le lecteur a bien souvent pour seuls repères temporels les personnages référentiels et certains événements. Mais là encore, Rivera brouille les pistes en faisant allusion — car les éléments historiques sont souvent davantage évoqués que décrits — à des personnages référentiels méconnus ou à des événements marginaux de l'histoire. Soit le lecteur a des connaissances historiques préalables et il comprend toutes les allusions ou presque, soit il se laisse emporter par ce que vit le personnage en faisant fi de certaines allusions qui ne lui parleront pas, soit ces lacunes le pousseront à aller plus loin et à se renseigner, à chercher ce qu'a sous-entendu Rivera à travers ces miettes d'histoire disséminées tout au long du roman. Le lecteur peut éprouver une certaine frustration s'il cherche à ce qu'on lui raconte une histoire linéaire, reconstituée dans les moindres détails et s'il est tombé dans le piège du pacte de lecture un peu trompeur suggéré par le péritexte éditorial.

En effet, Rivera se rapproche davantage du nouveau roman historique que du roman historique « traditionnel ». Ainsi, il fait de certains personnages référentiels les protagonistes de la fiction et s'engouffre dans les brèches laissées par l'historiographie qui délaisse les figures historiques dès qu'elles quittent la scène politique.

En outre, à la narration hétérodiégétique du roman historique du XIX^e^ siècle, Rivera préfère la narration autodiégétique propre à la fiction et quasi impossible pour l'historiographie. Il laisse les personnages raconter leur histoire, ou plutôt leur micro-histoire car, si à travers leurs souvenirs ils évoquent certains pans de leur passé restés dans l'histoire, ce passé qui revient sous forme d' « éclairs » cohabite avec un présent souvent pesant et douloureux.

Cependant, si les personnages référentiels de Rivera sont démythifiés et représentés non plus comme des grandes figures historiques mais comme des hommes quotidiens et physiologiques, en situation d'échec de surcroît, ce n'est jamais de façon satirique ou humoristique. *La revolución es un sueño eterno* et le personnage de Castelli n'ont rien à voir avec *El ojo de la patria* d'Osvaldo Soriano et le grand homme (« el Prócer ») momifié, qui passe son temps à maudire Saavedra et Rivadavia, et répète de

[1] Ce que l'on peut trouver en revanche dans *Bomarzo* de Manuel MUJICA LAINEZ (1958) ou encore, pour prendre un exemple français, dans la trilogie de Michel FOLCO : *Dieu et nous seuls pouvons* (1991), *Un loup est un loup* (1995) et *En avant comme avant !* (2001) ; ouvrages teintés, en outre, de fantastique.

temps à autres : « Si tu vois le futur, dis-lui qu'il ne vienne pas ». De la même façon, mis à part ses problèmes intestinaux lors de la bataille de Caseros, le Rosas de Rivera n'est pas vraiment comparable avec le Trujillo incontinent et impuissant de Vargas Llosa dans *La fiesta del Chivo*.

Rivera re-compose un passé qui n'a rien de glorieux. Ses romans ne sont pas conçus pour que le lecteur se divertisse et s'évade de l'angoisse et de la pesanteur du présent en les lisant, comme peuvent le permettre d'autres romans historiques plus « classiques ». Ces propos qu'on peut lire dans *Hay que matar* correspondent entièrement à l'auteur : « Milton Roberts détestait ceux qui embellissaient, avec des louanges insignifiantes, avec rien de rien, des époques révolues. Le mot nostalgie était exclu de son vocabulaire[1] ».

Le passé que recompose Rivera est historique dans la mesure où c'est un passé inachevé qui se connecte à un présent lui aussi inachevé, dans lesquel on retrouve certaines constantes : les luttes pour le pouvoir, la défaite, la violence, la souffrance. Cela fait écho aux observations de Lukács qui considère que, dans le roman historique, l'histoire, perçue comme un processus ininterrompu de changements, affecte l'individu. Les problèmes du présent rappellent d'autres problèmes passés, des problèmes parfois ignorés ou présentés autrement par une historiographie lacunaire, ou considérée comme mensongère ou peu fiable parce qu'écrite par les vainqueurs, selon Rivera. Beatriz Sarlo observe que :

> Cela n'a rien d'étrange, alors, que les romans posent deux sortes de questions : sur l'histoire qu'ils racontent et sur les modalités employées pour les raconter. Cette double question est significative socialement parce que l'histoire argentine des dernières années, par sa violence et son caractère exceptionnel, encourage cette recherche de raisons. Les questions : comment sommes-nous arrivés à cette situation ? et qu'y a-t-il dans notre passé qui puisse l'expliquer ?, qui traversent la société et, probablement continueront à chercher des réponses dans les années à venir, sont aussi des questions de la littérature[2].

Nous allons voir maintenant comment la littérature devient, chez Rivera, une écriture possible de l'histoire.

---

[1] *Hay que matar, op. cit.*, p 18. « Milton Roberts detestaba a los que embellecían, con meros halagos, con nada y nada, tiempos que habían quedado a sus espaldas. La palabra nostalgia estaba excluida de su vocabulario ».

[2] SARLO Beatriz, « Política, ideología y figuración literaria », *in Ficción y política. La narrativa argentina durante el proceso militar*, *op. cit.*, p. 43. Nous avons traduit : « No es extraño, entonces, que las novelas planteen un doble orden de preguntas : sobre la historia que cuentan y sobre las modalidades empleadas para contarla. Esta serie doble es significativa socialmente porque la historia argentina de los últimos años, por su violencia y su excepcionalidad, impulsa esta búsqueda de razones. Las preguntas ¿cómo hemos llegado a este punto ? y ¿qué hay en nuestro pasado que pueda explicarlo ?, que atraviesan a la sociedad y, probablemente, seguirán buscando respuestas en los años que se avecinan, son también preguntas de la literatura ».

TROISIEME PARTIE :

MANIPULATION ET REECRITURE : LA LITTERATURE COMME UNE ECRITURE POSSIBLE DE L'HISTOIRE

3. MANIPULATION ET REECRITURE : LA LITTERATURE COMME UNE ECRITURE POSSIBLE DE L'HISTOIRE

Lorsque nous avons abordé, dans notre première partie, le retour du roman historique et surtout les nouvelles formes qui le caractérisent en Amérique latine et particulièrement en Argentine, nous avons évoqué les différentes raisons qui motivaient les écrivains à s'intéresser au passé du continent ou de leur pays. On pouvait notamment expliquer ce retour du roman historique par un mouvement de repli et de recherche d'identité conjoint à une volonté de déconstruire l'histoire dite officielle (Aínsa). Nous avons déjà souligné, à ce sujet, le peu de crédit qu'accordait Rivera à l'histoire « officielle » et sa méfiance vis-à-vis de l'historiographie. D'autres écrivains, auteurs ou non de romans ou nouveaux romans historiques, ont manifesté cette méfiance par un besoin d'aller eux-mêmes consulter les archives, fouiller dans le passé de leur pays et revisiter l'histoire à leur façon. N'oublions pas non plus que beaucoup d'écrivains latino-américains étaient ou ont été, comme Rivera, également journalistes : pensons à Augusto Roa Bastos, Mario Vargas Llosa, Gabriel García Márquez, Tomás Eloy Martínez ou encore Osvaldo Soriano, pour n'en citer que quelques-uns. Accumuler les sources et les confronter faisaient déjà partie de leurs pratiques. Par exemple, l'un des chapitres des *Cuentos de los años felices* de Soriano s'intitule « Une autre histoire » (« Otra historia ») et regroupe des articles publiés dans *Página /12* entre les années 1980 et 1990. L'introduction de ce chapitre par l'auteur illustre bien ce besoin des écrivains de « se frotter » eux-mêmes à l'histoire et de combler certaines lacunes :

> Ces chroniques sur l'Indépendance contredisent parfois l'histoire officielle et aussi celle des révisionnistes. Ce sont, simplement, mes lectures racontées à d'autres lecteurs. Dans les documents originaux reproduits dans les vingt-trois volumes de la Biblioteca de Mayo et dans des livres peu diffusés, j'ai trouvé les témoignages des protagonistes, les citations de première main, les mémoires et biographies avec lesquelles j'ai élaboré ces récits. Pendant un an, j'ai passé de longues nuits à apprendre beaucoup de choses que les écoles ne m'avaient pas enseignées. J'ai pensé, alors, que je n'étais pas le seul à les ignorer et je me suis mis à élaborer des petits casse-tête de données et de dates qui parfois se contredisaient d'une source à l'autre. Cela m'a plu de le faire parce qu'il m'a semblé que je trouvais dans le passé quelques clés pour comprendre le pays d'aujourd'hui et deviner celui que nous aurons demain[1].

[1] SORIANO Osvaldo, *Cuentos de los años felices*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1998 (1ère édition : 1993), p. 117. Nous avons traduit : « Estas crónicas sobre la Independencia a veces contradicen la historia oficial y también la de los revisionistas. Son, simplemente, mis lecturas contadas a otros lectores. En los documentos originales reproducidos en los veintitrés volúmenes de la Biblioteca de Mayo y en libros poco difundidos, encontré los testimonios de los protagonistas, las citas de primera mano, las memorias y biografías con las que armé estos relatos. Durante un año pasé largas noches enterándome de muchas cosas que los colegios no me habían enseñado. Pensé, entonces, que yo no era el único en ignorarlas y me puse a

Bien qu'il questionne l'histoire officielle ainsi que celle des révisionnistes et qu'il explique sa démarche et ses recherches, Soriano « reste à sa place » et ne se présente pas comme un historien : « ce sont mes lectures racontées à d'autres lecteurs » s'empresse-t-il de préciser. Tomás Eloy Martínez avait pris, d'une certaine manière, les mêmes précautions en prenant le soin d'intituler la reprise de ses notes ayant partiellement servi à rédiger les mémoires de Juan Domingo Perón : *La novela de Perón*[1].

Nous souhaitons, dans un premier temps, nous pencher sur ce que renferme cette expression finalement assez vague : l'« histoire officielle », afin d'essayer de comprendre le rejet ou la méfiance que celle-ci peut susciter chez certains écrivains et au sein du peuple argentin en général. Soulignons que cette méfiance s'est accrue après le traumatisme de la dernière dictature militaire, comme le montre le film *La historia oficial* de Luis Puenzo sorti en 1985, un an après la publication de *En esta dulce tierra* de Rivera. Tandis que ce dernier affirme que ce sont les vainqueurs qui écrivent l'histoire, dans le film, l'élève Horacio Costa remet en question l'histoire argentine que lui enseigne sa professeure (incarnée par N. Aleandro) et va plus loin que Rivera en affirmant que : « l'histoire, ce sont les assassins qui l'écrivent[2] »…

armar pequeños rompecabezas de datos y fechas que a veces se contradicen de una a otra fuente. Me gustó hacerlo porque me pareció que en el pasado encontraba algunas claves para comprender el país de hoy y adivinar el que tendremos mañana ».

[1] Dans une entrevue avec Mercedes Giuffré, Tomás Eloy Martínez déclare que ce qui s'est passé avec les mémoires de Perón pose le problème du partage des eaux entre journalisme, histoire et roman. Il explique avoir publié entre 1970 et 1974 des mémoires de Perón approuvées par l'intéressé lui-même. Il avait repris pour cela des enregistrements effectués entre 1966 et 1970. En les compilant pour ses articles, il avait remarqué certaines omissions de faits importants, certaines inexactitudes ou édulcorations de la part de Perón et les lui avait signalées. Perón avait alors gardé les corrections et validé la version sans corrections, qui fut finalement publiée : « les mémoires de Perón n'appartenaient pas au journaliste : elles appartenaient à Perón » explique Martínez, qui ajoute que Perón souhaitait à travers elles « forger son propre monument historique ». Ces mémoires ont ensuite été reprises, en plus d'autres sources, par des historiens (comme Joseph Page, Robert Crasweller ou encore Félix Luna) sans qu'ils ne sachent que d'autres documents (les commentaires de Martínez, en l'occurrence) complétaient ces mémoires. « Que l'image projetée par les mémoires de Perón soit une image fausse, non corrigée par le journalisme ni par l'historiographie, m'a poussé à essayer une autre voie : celle du roman » explique T.E Martínez. Voir : GIUFFRE Mercedes, *En busca de una identidad (La Novela Histórica en Argentina)*, *op. cit.*, p. 131-132.

[2] PUENZO Luis, BORTNIK Aída (scénaristes), *La historia oficial*, 1985. Nous avons traduit : « La historia la escriben los asesinos ».

3.1 L'histoire officielle

Les écrivains argentins ne sont pas les seuls à connoter négativement l'histoire officielle ; dans *Les illusions perdues*, Balzac disait déjà :

> ll y a deux Histoires : l'Histoire officielle, menteuse qu'on enseigne, l'Histoire *ad usum delphini* ; puis l'histoire secrète, où sont les véritables causes des événements, une histoire honteuse[1].

L'histoire officielle semble être, avant tout, celle qu'on enseigne, l'histoire scolaire, celle des héros de la nation, « ces pères fondateurs de la patrie irréprochables et incorruptibles » dont parle Mercedes Giuffré (que nous avons citée dans notre première partie) et qui doivent servir d'exemples aux élèves. Liliana Aguiar et Celeste Cerdá évoquent cette naissance de l'histoire officielle en Argentine :

> L'année qui marque l'unité politique du pays, 1861, marque le début de l'unification du système éducatif développé avec l'aide d'initiatives privées ou de gouvernements locaux. (…) Si l'école primaire se répand comme un espace destiné à l'homogénéisation d'une population de plus en plus hétérogène, le secondaire se nationalise pour former les agents nécessaires à la bureaucratie de l'État naissant. (…)
>
> Parallèlement à la consolidation du système éducatif se construit l'Histoire officielle : on instaure un panthéon de héros, on offre comme modèles pour tous les Argentins des grands hommes choisis parmi ceux qui n'ont jamais représenté de factions en lutte. Des éphémérides, des images et rituels patriotiques s'imposent à l'école, et à travers elle, à toute la société[2].

C'est surtout au début du XX^e^ siècle, au moment où l'Argentine célèbre le centenaire de la Révolution de Mai et où les immigrés venus essentiellement d'Europe affluent, que l'État décide qu'il faut créer une conscience historique nationale. L'école apparaît comme le meilleur moyen d'inculquer le sentiment national :

---

[1] BALZAC Honoré, *Les illusions perdues* (1837-1843), Paris, Garnier-Flammarion, 1966, p. 590. Précisons que « l'Histoire *ad usum delphini* » (« à l'usage du Dauphin ») est une expression qui fait référence à la collection de classiques grecs et latins destinés à l'instruction de Louis de France, le fils de Louis XIV. Cette formule était estampillée sur différents ouvrages desquels on avait ôté les passages trop scabreux ou jugés inappropriés à l'âge du Dauphin. Cette expression a par la suite été employée de façon ironique pour désigner des ouvrages expurgés afin de pouvoir être mis entre toutes les mains.

[2] AGUIAR Liliana, CERDA Celeste, « La historia de la historia como disciplina escolar, una mirada desde la larga duración », *Revista Escuela de Historia*, Vol. 7, n°2, Salta, juillet-décembre 2008. Lien (consulté le 2/11/14) :
http://www.scielo.org.ar/scielo.php?pid=S1669-90412008000200002&script=sci_arttext
Nous avons traduit : « El año que marca la unidad política del país, 1861, es el comienzo de la unificación del sistema educativo crecido al calor de iniciativas privadas o de gobiernos locales. (…) Si la escuela primaria se expande como espacio para la homogeneización de una población crecientemente heterogénea; el nivel medio se nacionaliza para formar los agentes necesarios a la burocracia del Estado naciente. (…) / Paralelamente a la consolidación del sistema educativo, se construye la Historia oficial: se instaura un panteón de héroes, se ofrecen como modelos para todos los argentinos próceres elegidos entre quienes nunca representaron facciones en pugna. Efemérides, imágenes y rituales patrióticos se imponen en la escuela y, a través de ella, a toda la sociedad ».

> Nous n'avons pas su utiliser l'école pour affirmer le principe de notre nationalité. Nos pédagogues théoriques n'ont pas vu le danger. L'école aurait pu servir à quelque chose de plus important que de lire et de compter. Elle aurait dû avoir une autre fonction sociale : créer le sentiment de la nationalité. (…)
> Il faut instaurer à l'école le culte patriotique, culte des symboles et des héros de la Patrie et faire retenir les faits, les dates et les noms de notre histoire nationale[1].

Parmi les noms de l'histoire nationale, on trouve José de San Martín, Manuel Belgrano, Mariano Moreno, Bernardino Rivadavia, Domingo Faustino Sarmiento, Juan Bautista Alberdi ou encore Bartolomé Mitre. Ces grands hommes intègrent alors le « Panthéon National » pour avoir fondé la Patrie ou, comme le formule ironiquement D. Quattrocchi-Woisson, « parce qu'ils ont réussi à construire dans le désert une nation magnifique (…) et ont triomphé contre la barbarie[2] ».

L'histoire officielle désigne aussi histoire libérale, développée en Argentine par Bartolomé Mitre. Homme d'État mais aussi homme de lettres, Mitre est considéré comme l'un des principaux, si ce n'est le fondateur de l'historiographie en Argentine. En 1887 il publia la version définitive de la *Historia de Belgrano y de la independencia argentina*[3], puis entre 1887 et 1890 les trois volumes de la *Historia de San Martín y de la Emancipación Sudamericana*. L'objectif de Mitre était de proposer une interprétation de l'histoire nationale qui, sous l'influence du nationalisme libéral, serve de base à la construction de l'État et de la Nation. Après la bataille de Pavón (1861) où Mitre l'emporta sur Urquiza, et la réincorporation de Buenos Aires dans la Confédération, Mitre assuma la Présidence de la République en 1862[4]. Son histoire de l'Argentine est perçue par ses détracteurs comme une justification de l'action politique des libéraux (dont faisait partie Sarmiento qui lui succéda à la présidence). Ainsi, certains épisodes et certaines figures de l'histoire récente sont mis en avant : Belgrano, San Martín, La Révolution de Mai, l'Indépendance ; alors que d'autres sont présentés comme des modèles à ne pas imiter : la colonisation espagnole, les *caudillos* fédéraux, Rosas.

Mitre est néanmoins considéré comme le premier historiographe national dans la mesure où il accordait une grande importance à la preuve documentaire, méthode historique par excellence au XIXe siècle. Le premier groupe d'historiens professionnels a

[1] RAMOS Juan Pedro, *Historia de la instrucción primaria en Argentina, 1809-1909*. Atlas escolar. Buenos Aires, Jacobo Peuser, 1910, chap. VII : « La escuela y la nacionalidad », p. 143-163. Cité par Diana Quattrocchi-Woisson, in *Un nationalisme de déracinés. L'Argentine pays malade de sa mémoire*, *op. cit.*, p. 29-30.
[2] QUATTROCCHI-WOISSON Diana, *Un nationalisme de déracinés. L'Argentine pays malade de sa mémoire*, *op. cit.*, p. 30.
[3] Précisons que la publication d'une version antérieure (1882) fut remise en question par Vicente FIDEL LOPEZ qui publia la même année : *Debate histórico. Refutaciones a las comprobaciones históricas sobre la historia de Belgrano*.
[4] Il fut président de la République du 12 avril 1862 au 12 octobre 1868.

formé au début du XX[e] siècle, en Argentine, « La Nouvelle École Historique » (La Nueva Escuela Histórica) et ne s'est pas écarté de la voie tracée par Mitre. D'autres institutions ont ensuite vu le jour : la « Junte d'Histoire et Numismatique Américaine » (Junta de Historia y Numismática Americana) fondée par Mitre, et l'Institut de Recherches Historiques de la Faculté de Philosophie et Lettres de l'Université de Buenos Aires (Instituto de Investigaciones Históricas de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires).

Adolfo Saldías fut la première voix dissonante à l'époque, au point d'être parfois considéré *a posteriori* comme le premier historien révisionniste : son *Histoire de la Confédération Argentine* — élaborée à partir des archives de Rosas mises à sa disposition par Manuela Rosas après la mort de son père — ne fut pas du goût de Mitre à qui elle était pourtant dédiée. La publication des écrits de Saldías a rencontré peu d'échos dans la presse de l'époque, ou alors des échos négatifs puisque Mitre publia, le 19 octobre 1887, une longue lettre acerbe dans *La Nación*[1], en guise de réponse à Saldías, qui lui avait envoyé un exemplaire.

Des ouvrages d'autres auteurs allaient paraître par la suite autour de la figure de Rosas ou encore de Facundo Quiroga (notamment *Juan Facundo Quiroga*, de David Peña, publié en 1906). Diana Quattrocchi-Woisson signale que Rosas va redevenir un sujet d'étude pour les historiens sous la première présidence d'Yrigoyen (entre 1916 et 1922) :

> Le thème de Rosas va sortir du cabinet de l'historien et s'installer dans le débat public, suscitant des passions qui tenaient autant de la figure de Rosas dans le passé que de la situation présente d'une Argentine imprégnée d'un nouveau style politique : l'yrigoyénisme. Dans l'historiographie, la littérature, le théâtre, les revues et les journaux, Rosas est devenu un thème important, grave, nécessaire. Les débats opposent des secteurs yrigoyénistes qui essaient de réhabiliter l'époque de Rosas et ceux de l'intellectualité libérale qui crient au scandale devant cette tentative[2].

C'est dans les années trente, pendant « la décennie infâme » (« la década infame »), que va réellement naître le révisionnisme argentin. Les frères Irazusta, journalistes à *La Nueva República*[3], publient en 1934 : *L'Argentine et l'impérialisme*

[1] Lettre disponible sur le site de *La Gazeta* : http://www.lagazeta.com.ar/nobles_odios.htm
[2] QUATTROCCHI-WOISSON Diana, « Discours historiques et identité nationale en Argentine », *Vingtième Siècle* (Revue d'histoire), N°28, octobre-décembre 1990, p. 45-46.
[3] *La Nueva República* (créée par des jeunes issus des classes aisées en 1927) fut d'abord un périodique puis un quotidien d'inspiration maurrassienne. Charles Maurras, dans sa préface à *La fin de l'Empire espagnol d'Amérique* de Marius André, faisait l'éloge d'un ouvrage censé rétablir « la vérité contre les mensonges faits à dessein de l'histoire officielle » et annonçait : « On va commencer un peu partout à écrire honnêtement l'histoire de l'Amérique latine ». Quelques journalistes de *La Nueva República* entreprirent alors une activité systématique de révision de l'histoire argentine en s'attaquant principalement à la période de Rosas. Voir QUATTROCCHI-WOISSON Diana, *op. cit.*, p. 47.

britannique. Les maillons d'une chaîne. Dans cet essai, le premier à interpréter l'histoire argentine à partir de la question de l'indépendance nationale, ils présentent le passé argentin — hormis la parenthèse rosiste —comme une longue soumission. Les valeurs s'inversent alors, comme le signale D. Quattrocchi-Woisson :

> L'interprétation libérale avait fait des Argentins émigrés durant l'époque de Rosas les héros de la lutte contre la « tyrannie ». Celle des frères Irazusta opère une totale inversion des valeurs : les hommes qui prendront la direction du pays à la chute de Rosas, les hommes qui retournent au pays après un long exil, sont maintenant les responsables de la « servitude argentine », car « ils prennent appui sur les puissances étrangères ». Et les héros de la version libérale deviennent ainsi des traîtres perfides[1].

C'est essentiellement la figure de Rosas qui fédère les révisionnistes : en 1938, l'Institut de Recherches Historiques Juan Manuel de Rosas, une contre-académie d'histoire, est créée. À contre-courant de la culture officielle (l'école, l'université, les journaux, les professionnels de l'histoire), on revendique la figure de Rosas au nom de « la vérité historique », on dénonce les « mensonges » de l'histoire officielle et son dogmatisme. Mais cette contre-histoire va longtemps rester marginale car elle est l'affaire d'une minorité que de nombreuses institutions vont s'assurer de maintenir comme telle.

Le révisionnisme connaît un regain de vigueur pendant le péronisme dans lequel il reconnaîtra certaines de ses idées. La figure de Rosas refait surface : les anti-péronistes identifient Perón à Rosas alors qu'un groupe de péronistes se sert de cette identification pour faire de Perón le héros moderne de l'argentinité retrouvée. Ce fut néanmoins après Perón, surtout, que le révisionnisme prit de l'ampleur :

> Quant au révisionnisme historique, il allait connaître sa plus grande expansion dans les années post-péronistes. Cela se doit en grande partie à l'appropriation de l'interprétation révisionniste de la part d'un péronisme qui trouvait dans le révisionnisme rosiste une explication et un antécédent à sa propre proscription. En partie, aussi, parce que le révisionnisme lui-même s'est renouvelé, au moins en termes interprétatifs, à travers un courant de la gauche dite nationale représentée, entre autres, par Jorge Abelardo Ramos. La clé de ce nouveau révisionnisme historique était la récupération des *caudillos* de province comme figures alternatives non seulement de Mitre et du panthéon libéral, mais aussi du propre Juan Manuel de Rosas, qu'ils identifiaient aussi comme un défenseur des intérêts de la bourgeoisie mercantile portègne[2].

---

[1] *Ibid.*, p. 48.

[2] FINQUELIEVICH Daniel, « La renovación historiográfica en la Argentina ». Nous avons traduit : « En cuanto al revisionismo histórico, tendría en los años posperonistas su etapa de mayor expansión. En gran parte, ello se debe a la apropiación de la interpretación revisionista por parte de un peronismo, que hallaba en el revisionismo rosista una explicación y un antecedente de su propia proscripción. En parte, también, porque el propio revisionismo se renovó, al menos en términos interpretativos, a través de una vertiente de la denominada *izquierda nacional* representada, entre otros, por Jorge Abelardo Ramos. La clave de este nuevo revisionismo histórico era la recuperación de los caudillos provinciales como figuras alternativas no sólo de Mitre y del panteón liberal, sino también del propio Juan Manuel de Rosas, al que también identificaban como defensor de los intereses de la burguesía mercantil porteña ». Lien (consulté le 04/11/14) : :

Pour autant, l'histoire des révisionnistes n'est pas réellement prise en considération dans les manuels scolaires, comme le signalent L. Aguiar et C. Cerdá :

> Depuis les années trente le révisionnisme historique essaie de remettre en question l'Histoire instituée comme officielle mais il n'entre pas à l'école, même pas sous le péronisme qui préfère ratifier la ligne Mai-Caseros. Ce n'est que pendant les années soixante, alors que le péronisme est proscrit, qu'il obtient une plus grande diffusion et est même sous-jacent dans quelques manuels, sans parvenir à se constituer comme paradigme historiographique hégémonique[1].

L'historien Miguel Ángel de Marco nuance un peu les propos de L. Aguiar et C. Cerda tout en reconnaissant la prédominance — notamment à l'Université — de l'histoire dite « officielle » :

> J'ai vécu tout petit les épisodes de la révolution de 43 et l'avènement de Perón. Mais déjà à l'école primaire et dans le secondaire avait surgi un révisionnisme historique, qui essayait de connoter trois personnages de notre histoire en les mettant sur un pied d'égalité : San Martín, Rosas et Perón. Alors, nous qui n'étions pas péronistes pour des raisons familiales ou autres, maintenions une position nettement anti-rosiste. Cependant à mon époque, surtout dans le secondaire et ensuite à l'Université, cette histoire manichéenne d'anges et de démons (qui identifiait Rosas parmi les seconds et ceux qui l'avaient vaincu parmi les premiers) était encore très dominante. C'était une histoire qui n'admettait pas de nuances[2].

Il reconnaît ensuite que la production littéraire et historiographique révisionniste était faible, alors que dans le même temps des œuvres littéraires comme *Amalia* de Mármol, *Recuerdos de la Provincia* ou encore *Facundo* de Sarmiento, qui allaient dans le même sens que l'histoire libérale, étaient régulièrement rééditées :

---

http://www.aportes.educ.ar/sitios/aportes/recurso/index?rec_id=107407&nucleo=historia_nucleo_recorrido

[1] AGUIAR Liliana, CERDA Celeste, « La historia de la historia como disciplina escolar, una mirada desde la larga duración », *op. cit.* Nous avons traduit : « (…) desde la década del treinta el revisionismo histórico intenta cuestionar la Historia instituida como oficial pero no entra en la escuela ni aún en la época peronista que prefiere ratificar la línea Mayo-Caseros. Recién en la década del 60, con el peronismo proscripto, logra una mayor difusión e inclusive subyace en algunos libros de texto sin llegar a constituirse en paradigma historiográfico hegemónico ».

[2] Entrevue avec Mercedes GIUFFRE, in *En busca de una identidad (La novela Histórica en Argentina)*, *op. cit.*, p. 66-67. Nous avons traduit : « Yo viví desde muy niño los episodios de la revolución del '43 y el advenimiento de Perón. Pero ya en la escuela primaria y en la secundaria había surgido con mucha fuerza, un revisionismo histórico que intentaba connotar tres personajes de nuestra historia, poniéndolos en pie de igualdad : San Martín, Rosas y Perón. Entonces, los que no éramos peronistas por razones familiares u otras, manteníamos una posición netamente antirrosista. No obstante en mi época, especialmente en la escuela media y luego en la Universidad, se sentía muy fuerte todavía aquella historia maniquea de ángeles y de demonios (que identificaba a Rosas entre los segundos y a quienes lo derrotaron entre los primeros). Era una historia que no admitía matices ».

> Alors, évidemment, on lisait ces œuvres littéraires liées d'une certaine façon à l'« Histoire Officielle » (…). Notre génération n'avait accès presque exclusivement qu'à ce type d'œuvre[1].

Si l'antagonisme entre l'histoire libérale et le révisionnisme est toujours d'actualité en Argentine, la situation s'est inversée : c'est le révisionnisme qui est assimilé à l'histoire officielle aujourd'hui. En novembre 2011, sous la présidence de Cristina Fernández de Kirchner, l'Institut National de Révisionnisme Historique Argentin et Ibéro-américain a été créé par décret. Des historiens comme Mirta Lobato, Hilda Sabato et Juan Suriano ont alors dénoncé l'imposition d'une histoire officielle :

> Le gouvernement révèle sa volonté d'imposer une forme de *faire l'histoire* répondant à une seule perspective ; on méconnaît ainsi comment fonctionne cette discipline historique et un principe crucial pour une société démocratique : l'existence d'une pluralité d'interprétations sur son passé[2].

De son côté, Beatriz Sarlo a déclaré que le révisionnisme argentin propose : « une version simple du passé, avec des bons et des méchants, des peuples et des élites opposés dans une guerre prolongée wagnérienne » ; l'auteure a manifesté ses craintes suite à la mise en place de ce nouvel institut, à savoir l'élaboration de manuels scolaires inspirés par ce courant[3]. Nous observons que B. Sarlo reprend en partie les mêmes arguments que ceux qui dénoncent les travers et l'aspect officiel de l'histoire libérale : une vision du passé avec des bons (héros statufiés) et des méchants (Rosas, les *caudillos*) qu'on inculque à l'école.

Luis Alberto Romero, professeur d'histoire sociale à l'Université de Buenos Aires, a également réagi en publiant un long réquisitoire dans *La Nación*[4]. Il y dénonce le fait que l'Etat assume comme doctrine officielle la version révisionniste du passé et qu'il disqualifie les historiens formés dans ses universités en confiant l'élucidation de la « vérité historique » à « un groupe de personnes dépourvues de qualification ». Il désignait indirectement Pacho O'Donnell, nommé directeur de cet Institut, médecin de profession mais également auteur de nombreux ouvrages de vulgarisation historique. Ce dernier avait réagi à la polémique un jour plus tôt dans une entrevue publiée dans le quotidien *Página /12*[5] en expliquant que l'Institut National de Révisionnisme Historique

[1] *Ibid.* Nous avons traduit : « Entonces, uno obviamente leía aquellas obras literarias vinculadas de alguna manera con la "Historia Oficial" (…). A nuestra generación le llegaba casi únicamente ese tipo de obra ».
[2] PARANAGUA Paulo A., « Le révisionnisme, doctrine officielle en Argentine », Blog *Le Monde*, 28/11/2011. Lien (consulté le 04/11/14) : http://america-latina.blog.lemonde.fr/2011/11/28/le-revisionnisme-doctrine-officielle-en-argentine/
[3] *Ibid.*
[4] ROMERO Luis Alberto, « El Estado impone su propia épica », *La Nación*, 30/11/11, *op. cit.*
[5] O'DONNELL Pacho, « Historia nacional y popular », Página /12, 29/11/14. Lien (consulté le 04/11/14) : http://www.pagina12.com.ar/diario/elpais/1-182286-2011-11-29.html

Argentin et Ibéro-américain répondait à une demande historique, « celle de la nécessité d'une histoire nationale, populaire et fédéraliste alternative à l'histoire libérale, oligarchique, portègniste, anti-populaire et anti-provinciale, écrite après la bataille de Pavón et la victoire de l'oligarchie portègne[1] » autrement connue jusque-là comme « histoire officielle ». En outre, il avait souligné, notamment, que les critiques venaient surtout des historiens formés à l'Université de Buenos Aires :

> Ce n'est pas un hasard si ceux qui attaquent sont ceux qui jusqu'à aujourd'hui dirigent la production historiographique nationale en ayant entre leurs mains la distribution des bourses, emplois, subventions pour la recherche et, par conséquent, la construction d'une vision déterminée de l'histoire. Qu'ils voient la création de l'institut comme « dangereux » est une réaction paranoïaque contre quelque chose qui ne prétend être rien d'autre que la consolidation d'une perspective historique qui mérite d'être reconnue[2].

L'antagonisme entre l'histoire libérale et le révisionnisme semble se résumer à deux visions du pays : la vision centraliste et oligarchique des libéraux et la vision fédéraliste et populaire des révisionnistes, chacune des visions semblant vouloir mettre en avant ses grandes figures. On ne peut cependant rester sur cette impression d'une historiographie libérale trompeuse et orientée et d'une historiographie révisionniste écrite par des « amateurs ».

L'historiographie argentine, en général, a mis du temps à évoluer dans ses pratiques et méthodes. Le médiéviste José Luis Romero, à travers sa revue *Imago Mundi* (1953-1955), avait apporté des innovations avec son « Histoire Sociale » en s'inspirant notamment des *Annales,* mais cela eut peu d'incidence sur l'historiographie argentine en général. Un renouveau se manifesta, mais de manière assez marginale dans les universités de Rosario et Córdoba notamment, ainsi qu'à Buenos Aires sous l'impulsion du même Romero, titulaire de la chaire d'Histoire Sociale. Daniel Finquelievich précise toutefois que :

> (…) cette marginalité est fondamentalement liée à sa difficulté à accéder aux chaires d'histoire argentine, qui continuaient à être dominées par l'historiographie traditionnelle, peu réceptive à un renouveau qu'ont cultivé, entre autres, Tulio Halperín Donghi, Roberto Cortés Conde, Ezequiel Gallo, Nicolás Sánchez Albornoz et Reyna Pastor (…) ; ces historiens qui promouvaient une relecture de l'histoire nationale depuis une perspective scientifique qui se nourrissait dans un dialogue avec les sciences

[1] *Ibid.* Nous avons traduit : « La de la necesidad de una historia nacional, popular y federalista alternativa a la liberal, oligárquica, porteñista, antipopular y antiprovincial que se escribió tras la batalla de Pavón, con la victoria de la oligarquía porteña ».

[2] *Ibid.* Nous avons traduit : « No es casual que aquellos que atacan son los que hasta hoy manejan la producción historiográfica nacional teniendo en sus manos la distribución de becas, empleos, subsidios para investigación y, por ende, la construcción de una determinada visión de la historia. Que vean la creación del instituto como "peligrosa" es una reacción paranoica contra algo que no pretende más que la consolidación de una perspectiva histórica que merece ser reconocida ».

> sociales et le contact avec les courants les plus rénovateurs de l'historiographie internationale. Parmi ces dernières se détachaient le structuro-fonctionnalisme nord-américain — introduit en Argentine par Gino Germani — et les positions des *Annales*[1].

Différents événements politiques comme le coup d'État de 1966 attaquant directement les universités, l'intervention du gouvernement d'Isabel Perón avec la mission Ivanissevich qui pratiqua une véritable épuration en leur sein, les persécutions de la Triple A et la dictature mise en place en 1976 ont contribué à la non-évolution de l'historiographie argentine. Durant cette période, plusieurs historiens et chercheurs se sont exilés ou sont allés travailler dans des universités à l'étranger, tandis que d'autres ont rejoint des institutions privées. Finquelievich explique que :

> Ce n'est qu'à partir de 1983, sur de nouvelles bases, que le projet rénovateur allait réussir à se renforcer dans le domaine académique. En attendant, l'historiographie traditionnelle ancrée dans les principes interprétatifs et méthodologiques que les historiens de la Nouvelle École Historique du début du siècle avaient établis bénéficia d'une stabilité qui ne fut pratiquement pas altérée par les changements politiques[2].

Liliana Aguiar et Celeste Cerdá soulignent que ce long *statu quo* a eu des répercussions également dans le domaine de l'éducation :

> Les mêmes livres et des programmes pratiquement identiques au cours de presque cinquante ans d'histoire. À partir de la fin du XIX[e] siècle, avec l'Histoire Argentine, un nationalisme approfondi et associé à l'idée de progrès et du futur prometteur de l'Argentine, qui se nourrit de la version de l'Histoire Nationale commencée par Mitre, intègre le secondaire. Dans le cadre d'un système éducatif hiérarchique et centralisé il résiste aux changements de points de vues théoriques, méthodologiques et idéologiques qui ont lieu dans le domaine académique.
>
> Le révisionnisme historique qui, dans les années trente, propose une version différente de l'Histoire, ne parvient pas à être hégémonique dans le domaine académique et encore moins à l'école, sauf quelques cas isolés de professeurs qui, au-delà des programmes et manuels, décident, de leur propre chef de proposer à leurs élèves des remises en question de l'Histoire instituée.
>
> Pour sa part, le discours péroniste parle d'argentiniser l'éducation ; cependant, à l'école le panthéon des héros se maintient ; ni San Martín, ni Belgrano, ni Sarmiento ou Mitre ne sont remis en question ; ni Rosas ni les *caudillos* fédéraux ne sont réhabilités dans les milieux scolaires de cette période[3].

---

[1] FINQUELIEVITCH Daniel, « La renovación historiográfica en la Argentina », *op. cit.* Nous avons traduit : « (…) esa marginalidad se refiere fundamentalmente a su dificultad para acceder a las cátedras de historia argentina, que seguían dominadas por la historiografía tradicional, poco receptiva de una renovación que cultivaron, entre otros, Tulio Halperín Donghi, Roberto Cortés Conde, Ezequiel Gallo, Nicolás Sánchez Albornoz y Reyna Pastor (…) ; estos historiadores que promovían una relectura de la historia nacional desde una perspectiva científica que se nutría en un diálogo con las ciencias sociales y el contacto con las corrientes más renovadoras de la historiografía internacional. Entre estas últimas se destacaban el estructural-funcionalismo norteamericano —introducido en la Argentina por Gino Germani— y las posturas de *Annales* ».

[2] *Ibid.* Nous avons traduit : « Recién a partir de 1983, el proyecto renovador, ahora sobre nuevas bases, lograría fortalecerse en el campo académico. / Mientras tanto, la historiografía tradicional anclada en los principios interpretativos y metodológicos que habían estabilizado los historiadores de la Nueva Escuela Histórica a comienzos del siglo, gozó de una estabilidad que no fue prácticamente alterada por los cambios políticos ».

[3] AGUIAR Liliana, CERDA Celeste, « La historia de la historia como disciplina escolar, una mirada desde la

Il a fallu attendre les « années quatre-vingt-dix et la réforme de l'État néo-libéral[1] » pour que l'enseignement de l'histoire à l'école évolue réellement. Il n'est alors guère étonnant que cette histoire scolaire assimilée à l'histoire officielle soit pointée du doigt par certains écrivains et que les Argentins, plus généralement, aient cette impression qu'on leur a raconté des histoires, au lieu de leur raconter l'histoire de leur pays. Dans son article intitulé « La humanización de San Martín: notas sobre un malentendido », Martín Kohan dénonce cependant le mauvais procès fait à cette histoire dite « officielle » :

> L'un des mensonges les plus répandus concernant les personnages illustres de la Nation — d'autant plus maintenant que la mode des romans historiques, aujourd'hui dominante en Argentine, le compte parmi ses équivoques de prédilection — c'est que le discours de l'histoire les a déshumanisés, qu'il les a érigés comme de véritables statues en bronze, et que par conséquent il est nécessaire, voire indispensable, de restituer ces héros dans leurs aspects strictement humains : non plus dans le bronze indélébile, mais comme des hommes en chair et en os. Le sens commun a récupéré et amplifié cette prémisse, avec la certitude que l'histoire appelée officielle a construit des personnages illustres trop parfaits et infaillibles, et par conséquent trop éloignés des gens. C'est ainsi que la nécessité d'une compensation ou d'une révision de la manière dont l'histoire a représenté les héros nationaux pour les renvoyer à leur condition d'hommes faillibles est parvenue à sembler indubitable[2].

Dans cet article, Kohan montre que l'histoire libérale n'a pas éludé les failles d'une grande figure comme San Martín (il s'appuie notamment sur des écrits de Mitre ou Sarmiento) et il distingue l'historiographie libérale de l'histoire scolaire. En s'appuyant sur l'ouvrage de Mirta Varela[3], il signale également la différence entre le traitement des personnages illustres dans les manuels scolaires et celui de la célèbre revue pour enfants

---

larga duración », *op. cit.* Nous avons traduit : « Los mismos libros y planes de estudio prácticamente idénticos, a través de casi cincuenta años de historia. A partir de fines del siglo XIX, con la Historia Argentina ingresa al nivel medio un nacionalismo amplio, asociado a la idea de progreso, del futuro promisorio de Argentina que se nutre de la versión de la Historia Nacional iniciada por Mitre y, en el marco de un sistema educativo jerárquico y centralizado, resiste los cambios de enfoques teóricos, metodológicos e ideológicos que se dan en el campo académico. / El revisionismo histórico que en los años treinta propone una versión diferente de la Historia no logra su hegemonía en el campo académico y menos aún entra en la escuela, salvo casos aislados de profesores que, más allá de programas y textos, resuelven, desde posturas personales, proponer a sus alumnos cuestionamientos a la Historia instituida. / Por su parte, el discurso peronista habla de argentinizar la educación; sin embargo, en la escuela el panteón de héroes se mantiene; ni San Martín, ni Belgrano, ni Sarmiento o Mitre son puestos en cuestión; ni Rosas ni los caudillos federales son rehabilitados en los ámbitos escolares de este período ».

[1] *Ibid.*

[2] KOHAN Martín, « La humanización de San Martín : notas sobre un malentendido », *Revista Iberoamericana*, Vol. LXXI, n°213, octubre-diciembre 2005, p. 1083. Nous avons traduit : « Una de las falacias más extendidas acerca de los próceres nacionales –mucho más ahora, que la moda de las novelas históricas, hoy imperante en Argentina, la cuenta entre sus equívocos predilectos– es que el discurso de la historia los ha deshumanizado, que los ha erigido como puras estatuas de bronce, y que por lo tanto resulta necesario, o incluso imprescindible, rescatar a esos héroes en sus aspectos estrictamente humanos: no ya en el bronce indeleble, sino como hombres de carne y hueso. El sentido común recogió y potenció esta premisa, en la certeza de que la historia llamada oficial ha construido próceres demasiado perfectos e infalibles, y por ende demasiado lejanos, demasiado ajenos a la gente. Así ha llegado a parecer cierta la necesidad de una compensación o de una revisión de la manera en que la historia ha representado a los héroes nacionales, para devolverlos a su condición de hombres falibles ».

[3] Voir : VARELA Mirta, *Los hombres ilustres del Billiken*, Buenos Aires, Colihue, 1994.

Billiken[1]. Mirta Varela explique que les biographies de *Billiken* ne sont pas forcément exemplaires alors que dans les manuels il est constamment fait allusion aux vertus des personnages qui sont de véritables modèles à imiter :

> Ce contraste qu'établit Mirta Varela entre les représentations d'un média destiné à l'enfance et les représentations des textes institutionnels — « pendant que *Billiken* essaie de transformer n'importe quelle vie en aventure, les manuels placent le personnage sur un piédestal où l'on ne peut pas distinguer de fissures » (119) — est très flagrant vis-à-vis de ce qui s'est passé avec la diffusion scolaire des figures historiques et de leur réception effective de la part de ses destinataires ; mais ce serait une erreur d'étendre ce contraste aux textes fondateurs du discours historique, même si les manuels scolaires les invoquent comme leurs sources et les consacrent comme lieux de la vérité : dans les textes fondateurs du discours historique les fissures ne manquent pas, de même qu'elles ne manquent pas — comme le démontre Mirta Varela, et malgré ce qu'on a l'habitude de dire — dans la revue *Billiken*[2].

Les méthodes d'enseignement de l'histoire ont beaucoup évolué aujourd'hui en Argentine — comme le souligne Eduardo Pogoriles — et l'approche même de l'histoire a changé puisque celle-ci est surtout envisagée comme une construction culturelle. Il cite María Ernestina Alonso, auteure de manuels d'histoire aux éditions Aique y Troquel qui déclare :

> Aucun livre ne peut remplacer un bon professeur. Je crois que les nouvelles méthodes sont seulement des ressources à la disposition de l'enseignant. (…)
> Le débat sur ce qui doit s'enseigner est clos ; aujourd'hui les manuels expliquent que les faits historiques ont des causes économiques, politiques et sociales. On donne différentes interprétations des faits et on explique que les historiens les construisent. On aspire à former des citoyens[3].

[1] On trouve une allusion à cette revue très populaire en Argentine dans *El ojo de la patria* de Soriano quand le protagoniste, Julio Carré, essaie vainement de reconnaître la momie du personnage illustre qu'il doit transporter : « Il eut la sensation de l'avoir vu avant, peut-être sur une photo ou dans le *Billiken* (…) ». Nous avons traduit : « Tuvo la sensación de haberlo visto antes, tal vez en una foto o en el *Billiken* (…) ». SORIANO Osvaldo, *El ojo de la patria*, Barcelone, Mondadori, 1993, p. 92.

[2] KOHAN Martín, « La humanización de San Martín : notas sobre un malentendido », *op. cit.*, p. 1092. Nous avons traduit : « Este contraste que establece Mirta Varela entre las representaciones de un medio destinado a la infancia y las representaciones de los textos institucionales –"mientras *Billiken* intenta convertir cualquier vida en una aventura, los libros de lectura colocan al personaje en un pedestal en el que no se puedan divisar fisuras" (119)– es muy iluminador respecto de lo que ha ocurrido con la difusión escolar de las figuras históricas y con su recepción efectiva por parte de sus destinatarios; pero sería un error prolongar este contraste sobre los textos fundantes del discurso histórico, aun cuando los libros de lectura escolar los invoquen como sus fuentes y los consagren como lugares de la verdad: en los textos fundantes del discurso histórico no hay tal falta de fisuras, como no la hay –según demuestra Mirta Varela, y pese a lo que habitualmente se dice– en la revista *Billiken* ».

[3] POGORILES Eduardo, « Ahora hay otras formas de enseñar historia en la escuela ». Lien (consulté le 08/11/14) : http://www.elhistoriador.com.ar/aula/imagenes/otras_formas.php
Nous avons traduit : « Ningún libro puede reemplazar a un buen profesor. Creo que los nuevos métodos son sólo recursos que están a disposición del docente. (…) / El debate sobre lo que debe enseñarse está saldado, hoy los libros de texto explican que los hechos históricos tienen causas económicas, políticas y sociales. Se dan diferentes interpretaciones de los hechos y se explica que los historiadores las construyen. Se aspira a formar ciudadanos ».

Même si le débat a toujours eu sa place depuis les débuts de l'historiographie en Argentine (entre Mitre et López notamment) et même si l'historiographie en elle-même a évolué depuis l'époque de Mitre, on constate que la problématique de l'« histoire officielle » reste centrale en Argentine.

La querelle entre libéraux et révisionnistes peut donner l'impression d'une histoire qui ne serait pas univoque, tout en contribuant à augmenter la défiance que ces deux courants peuvent susciter de par l'idéologie qui les marque.

En outre, cette querelle éclipse l'évolution des méthodes de l'historiographie et la prise de conscience de la part des historiens que si l'histoire est plus une construction culturelle qu'une science, leur devoir est néanmoins d'aborder le passé avec cette « subjectivité *impliquée* par l'objectivité attendue », « la bonne subjectivité » dont parle Ricœur.

Il ne semble émerger de cette histoire argentine que la querelle idéologique entre ces deux courants que sont l'histoire libérale et l'histoire révisionniste, et l'inculcation d'une histoire édulcorée ou expurgée, mensongère, enseignée à l'école. Cette perception, qui semble pourtant caduque, s'explique sans doute par le fait que les ouvrages d'historiographie ont un public souvent réduit aux seuls spécialistes et ont un impact trop limité pour la modifier, alors que les polémiques sont souvent plus facilement médiatisées. Dans le même temps, le succès de formes plus abordables *a priori* comme les romans historiques, les ouvrages de vulgarisation ou les films, est la preuve que l'histoire intéresse et que les Argentins ressentent le besoin de combler des lacunes ou d'entendre un autre enseignement que celui, insatisfaisant, dispensé dans leur scolarité. Rappelons ce que disait Rivera à propos de *La revolución es un sueño eterno* :

> Que vont lire les lecteurs argentins ? L'histoire écrite par les révisionnistes — ou par les libéraux — ou *La revolución es un sueño eterno*, si elle tombe dans leurs mains ? Cette fiction apporte une vérité, la sienne, celle de la fiction. Et c'est ce Castelli qui vaut[1].

Rivera est un grand lecteur d'histoire — comme nous l'avons déjà signalé — et c'est un lecteur d'histoire conditionné par une enfance et une jeunesse passées dans une famille engagée politiquement, où l'on n'oublie pas d'où l'on vient ni les persécutions que l'on a subies. Des ouvrages comme *Nada que perder* et *El verdugo en el umbral* (écrits avant *En esta dulce tierra*) mettent respectivement en avant l'engagement et le militantisme du père et de l'oncle maternel de Rivera, et l'importance du témoignage oral de la mère de Rivera, qui incarne la mémoire de la famille. La micro-histoire familiale est intimement liée à l'Histoire avec une majuscule. L'engagement politique de Rivera a

[1] *Op. cit.*

également un impact sur sa vision de l'histoire : en plus de Marx, il a lu des auteurs de référence pour les communistes, ou d'autres auteurs communistes ou proches du communisme, qui ont forcément orienté sa manière de percevoir les ouvrages relatifs à l'histoire argentine qu'il a pu lire. Dans la dernière citation que nous avons faite, l'écrivain semble renvoyer dos à dos l'histoire des révisionnistes et celle des libéraux, toutes deux peu engageantes pour les lecteurs argentins, selon lui.

Nous allons voir maintenant comment, dans les ouvrages qui constituent notre corpus, Rivera assimile l'histoire à une fiction et comment cette réécriture souligne à quel point l'histoire est une reconstruction très imparfaite du passé.

3.2 L'histoire artificielle

Dans notre deuxième partie, nous avons souligné la volonté de Rivera de prendre ses distances vis-à-vis de l'historiographie au point d'affirmer que celle-ci ne l'aidait en rien au moment de rédiger ses fictions, ce que nous avons nuancé par la suite. Rivera revendique, en outre, cette possibilité qu'offre la fiction de questionner un discours de l'histoire qui sert les vainqueurs :

> Si l'on accepte que l'histoire ce sont les hommes qui la font sans savoir qu'ils la font, et que ce sont les vainqueurs qui l'écrivent, il faut aussi accepter que la fiction l'interpelle avec subtilité ou avec rudesse, avec « naïveté », avec réticence, avec incrédulité, avec discrétion. Qu'elle exècre l'histoire officielle, qu'elle ait pitié ou non des vaincus, qu'elle évoque ses utopies et ses déceptions. Que la fiction réécrive l'histoire[1].

Nous allons, dans un premier temps, voir de quelle manière Rivera se montre ironique vis-à-vis de l'historiographie et de l'histoire dite « officielle » particulièrement à travers deux ouvrages de notre corpus : *En esta dulce tierra* et *Ese manco Paz*.

[1] RIVERA Andrés, « La ficción de la realidad », *Clarín*, suplemento « Cultura y Nación », 22 de septiembre de 1994, p. 6. Nous avons traduit : « Si se acepta que la historia la hacen los hombres sin saber que la hacen, y que la escriben los vencedores, hay que aceptar también, que la ficción la interpele con sutileza o rudamente, con "ingenuidad", con reticencia, con incredulidad, con sigilo. Que abomine de la historia oficial; que se apiade o no de los derrotados, que trace sus utopías y sus decepciones. Que la ficción reescriba la historia ».

3.2.1 Les limites de l'historiographie

Nous avons déjà évoqué le contexte particulier de la publication de *En esta dulce tierra*, roman qui ouvre le « cycle historique » de Rivera, peu après le retour de la démocratie, en 1984. À la fois très marqué par la violence des événements récents, et l'impression d'une histoire qui se répète, Rivera expose dans ce roman sa conception de l'histoire (comme nous l'avons vu dans notre deuxième partie) et de son écriture. Dès le début du roman, le narrateur compare l'historiographie à une chimère

> (…) qui parvint à nos jours reconstruite par des messieurs infatigables et pudiques qui décrivent le passé libéré de l'avidité des propriétaires de terres, de vaches, d'esclaves, de banques, d'assassins, d'orphelinats, de commerces et de lupanars, et habité par des guerriers honnêtes et irréprochables (qui n'ont jamais trafiqué une déroute ou une victoire) et encore plus à l'abri des imprécations et des excès haineux de la foule[1].

Ensuite, Rivera moque la volonté scientifique de l'histoire en désignant la datation et par extension la chronologie comme « un chiffre » qui aurait la prétention d'arrêter le temps et de reconstruire des choses aussi immatérielles que la vie, le destin, les rêves[2]. Un peu plus loin dans le roman, ce « chiffre » va représenter de manière métonymique l'historiographie et sa tendance à consacrer certains acteurs politiques en les élevant au rang de personnages clés de l'histoire, comme on le voit dans cet extrait où Rivera présente implicitement Sarmiento comme le « créateur » de la figure historique qu'est devenu le *caudillo* de La Rioja, Facundo Quiroga :

> Mais ni Facundo ni l'ombre qui fit taire Facundo ne prévirent que l'écriture d'un fou les arracherait de l'oubli et les convertirait en *chiffre* du destin. Cufré non plus. Et quand tombèrent sous ses yeux ces signes dessinés par le délire et la passion, ces prophéties impertinentes, semées à la volée par un Luther fanfaron et radical et brutal, dans un livre inspiré par le Ciel et l'Enfer, qui avaient la prétention de dévoiler le futur, il apprécia seulement l'inextinguible audace du trait[3].

---

[1] RIVERA Andrés, *En esta dulce tierra*, Buenos Aires, Alfaguara, 1995, p. 16. Nous avons traduit : « (…) que llegó a nuestros días reconstruida por infatigables y púdicos caballeros que describen al pasado limpio de la avidez de los patrones de tierras, vacas, esclavos, bancos, asesinos, orfelinatos, comercios y lupanares, y habitado por limpios y pulcros guerreros (que jamás traficaron una derrota o una victoria) y más limpios aún de las imprecaciones y los odiosos excesos de la multitud ».

[2] « (…) la stupidité d'opposer une chronologie expansive au temps ; de mesurer ce qui ne se mesure pas ; de fractionner le temps qui est antérieur à toutes les morts de l'homme, de l'arrêter pour que, à partir d'*un chiffre*, on puisse refaire la vie, le destin, les rêves ». « la insensatez de oponer una efusiva cronología al tiempo, de medir lo que no se mide ; de fraccionar el tiempo (…) ; de detenerlo para que, a partir de *una cifra*, se pueda rehacer la vida, el destino, los sueños ? ». Nous avons souligné. *En esta dulce tierra, op., cit.,* p. 16-17.

[3] *Ibid.*, p. 20. « Pero ni Facundo ni la sombra que enmudeció a Facundo, previeron que la escritura de un loco los arrancaría del olvido, y los convertiría en *cifra* del destino. Tampoco Cufré. Y cuando cayeron bajo sus ojos esos signos dibujados por el delirio y la pasión, esas profecías impertinentes, desparramadas al voleo por un Lutero jactancioso e inapelable y brutal, en un libro inspirado por el Cielo y el Infierno, que tenían la pretensión de develar el futuro, sólo apreció la inextinguible audacia del trazo ». Nous avons souligné. Notre lecture de cet extrait diffère de celle de Carlos Dámaso Martínez (voir : « Historia : entre la

L'écriture de l'histoire est assimilée à des « signes dessinés », « un trait » entièrement au service d'une subjectivité, celle d'un auteur dont le personnage de Cufré prend ses distances puisqu'il en parle comme d'un « fou » « délirant et passionné ». Il ne semble retenir de cet écrit que sa forme et conteste la pertinence de son fond.

Dans *Ese manco Paz*, Rivera laisse aussi transparaître, à travers son narrateur, son mépris pour ces chiffres qu'on peut trouver dans les ouvrages d'historiographie :

> Je lis les lignes que je viens d'écrire : elles ont la froideur des données statistiques. Tant de morts. Tant de blessés. Tant de prisonniers. Tant d'armement capturé. Tant de munitions. Des déchets. Des déchets qu'emporte le vent du petit matin[1].

Paz est le seul personnage référentiel à ne pas être en disgrâce après toutes ses années de guerres et surtout d'emprisonnement. Grand opposant à Rosas, il est le symbole de cette histoire officielle qui s'est empressée d'en faire un héros :

> Moi, ici, à Buenos Aires, honoré, canonisé par les maîtres de la ville[2].
>
> Je suis, pour les maîtres de la ville, une statue qui marche[3].
>
> Moi je suis une statue qui respire. Mais je ne me couche pas avec mes médailles[4].
>
> Ils ont déjà écrit pour l'Argentin que je suis, pour l'histoire qu'ils souhaitent oublier, pour le midi ponctué de salves de fusil, où ils m'emmèneront au cimetière, le chuchotement pénible d'un répons[5].

L'histoire officielle, lacunaire, est souvent assimilée à un murmure chez Rivera :

> L'histoire que nous connaissons est chargée de silences, de chuchotements presque inaudibles, d'omissions, de données qui tendent, bien souvent, à obtenir de ceux qui fouillent en elle, le consentement qui émane de la fatigue, de la confusion, de l'inertie[6].

---

razón y el delirio », *Punto de Vista* n°24, 1985, p. 37-38) qui y voit plutôt une expression de la conception qu'a Rivera de la littérature. Même si Sarmiento n'était pas historien, il n'était pas non plus romancier. *Facundo* — œuvre certes considérée comme littéraire — s'apparente davantage à un essai qu'à une fiction. Sarmiento lui-même considérait *Facundo* comme le fondement même de sa pensée politique (voir : SORENSEN GOODRICH Diana, *Facundo and the Construction of Argentine Culture*, Austin, The University of Texas Press, 1996, p. 100-101). En faisant du *caudillo* la figure centrale de son ouvrage, Sarmiento lui a assuré une notoriété sans doute plus historique que littéraire. C'est l'ouvrage éponyme dans son ensemble qui se distingue comme chef-d'œuvre de la littérature, selon nous.

[1] *Ibid.*, p. 12. « Leo las líneas que acabo de escribir: tienen la frialdad de los datos estadísticos. / Tantos muertos. Tantos heridos. Tantos prisioneros. Tanto armamento capturado. Tantas municiones. Basura. Basura que arrastra el viento de la madrugada ».

[2] *Ibid.*, p. 29. « Yo, aquí, en Buenos Aires, honrado, canonizado por los dueños de la ciudad. »

[3] *Ibid.*, p. 35. «Soy, para los dueños de la ciudad, una estatua que camina ».

[4] *Ibid.*, p. 54. « Yo soy una estatua que respira. Pero no me acuesto con mis medallas ».

[5] Ese manco Paz, *op. cit.*, p. 15. « Tienen escrito para el argentino que soy, para la historia que desean olvidar, para el mediodía que me lleven, entre salvas de fusilería, al cementerio, el penoso susurro de un responso ».

[6] RIVERA Andrés, « La ficción de la realidad », *Clarín*, suplemento « Cultura y Nación », *op. cit.* Nous avons traduit : « La historia que conocemos está cargada de silencios, de susurros casi inaudibles, de omisiones, de

C'est une histoire qui compte, de surcroît, sur la passivité de ses lecteurs et leur capacité à oublier ce qu'on leur suggère d'oublier. Dans *En esta dulce tierra*, Cufré se retrouve dans cette situation de fatigue, de confusion et d'inertie alors qu'il perd toute notion du temps, enfermé dans la cave d'Isabel Starkey. À la merci de son ex-maîtresse comme l'héroïne des *Mille et une nuits* l'était du Sultan, il demande qu'on lui apporte « Schéhérazade », car « conter (…) est toujours une façon de repousser la mort[1] ». Mais c'est Isabel Starkey qui, en quelque sorte, va devenir Schéhérazade, en descendant de temps à autres pour lui raconter des histoires. Isabel est alors désignée de manière métonymique comme « la voix », une voix audible et non pas un murmure : « La voix dit », « La voix lut[2] », etc. Cette voix raconte les derniers événements à Cufré ou lit (et se substitue aux yeux) ce qu'on suppose être un journal :

> La voix parcourut, comme un bourdonnement sourd, quelques lignes digressives et élégantes qu'elle attribua à don Pedro de Angelis. Elle reprit ensuite son ton monocorde et moralisateur et aussi didactique[3].
>
> Ce qui était encore Cufré regarda l'œil jaune larmoyant sur la jupe de ce qui était Isabel, les ciseaux suspendus au cou de ce qui était Isabel par un ruban de soie noire, les mains de ce qui était Isabel et les louanges et les victoires de l'honneur national dans les mains de ce qui était Isabel[4].

Isabel va être la voix d'une histoire officielle à l'époque, celle du rosisme. Elle ne manque pas de faire part à Cufré des victoires des alliés de Rosas (Oribe, Lamadrid,

---

datos que tienden, muchas veces, a obtener, de quienes hurgan en ella, el consentimiento que emana de la fatiga, de la confusión, de la inercia ».

[1] *En esta dulce tierra*, *op. cit.*, p. 80. « (…) contar (…) es siempre un modo de postergar la muerte ».

[2] *Ibid.*, p. 72 à 78.

[3] *Ibid.* p. 76. « La voz recorrió, como un sordo zumbido, unas líneas digresivas y elegantes que atribuyó a don Pedro de Angelis. Luego recobró su tono monocorde y admonitorio, y también didáctico ». Pedro de Angelis est présenté par P. Allendez Sullivan comme : « l'un des communicateurs sociaux les plus intéressants qu'a eu notre pays (…). Immigrant de l'époque de Rosas qui a su se mettre en relation avec les plus hautes sphères politiques de l'époque et défenseur du gouvernement de Rivadavia. Quand le gouvernement de ce dernier disparaît, il réussit à nouveau à se placer dans l'entourage rosiste. Il s'est consacré au journalisme et a été directeur et fondateur de journaux (…) ». Nous avons traduit : « uno de los comunicadores sociales más interesantes que ha tenido nuestro país (…). Inmigrante de la época de Rosas que supo relacionarse con las más altas esferas políticas de la época y defensor del gobierno de Rivadavia. Cuando su gobierno desaparece, logra acomodarse nuevamente con el entorno rosista. Se dedicó al periodismo, fue director y fundador de diarios (…) ». Voir : ALLENDEZ SULLIVAN Patricia, « Don Pedro de Angelis, el periodista de Rosas », Buenos Aires, Consultora de ciencias de la información, 2009, p. 2. Ajoutons que Pedro de Angelis fut notamment journaliste à *La Gazeta Mercantil* qui était la « voix » du rosisme par excellence. Après la défaite de Rosas à Caseros en 1852, de Angelis s'exila à Rio de Janeiro où il développa ses activités d'historien. Il revint à Buenos Aires en 1855 et fut reconnu pour son travail d'historien puisqu'il fut nommé, vers la fin de sa vie (il mourut en 1859) membre de l'Institut Historique et Géographique du Río de La Plata à la demande de son créateur, B. Mitre.

[4] *Ibid.*, p. 82. « l'œil jaune larmoyant » semble désigner une bougie. « Lo que aún era Cufré miró el goteante ojo amarillo en la falda de lo que era Isabel, la tijera sujeta al cuello de lo que era Isabel por un cordel de seda negra, las manos de lo que era Isabel y las loas y las victorias del honor nacional en las manos de lo que era Isabel ».

Prudencio Rosas notamment) et, pour rester la voix des vainqueurs, elle va jusqu'à transformer en victoire extravagante la défaite qui mit fin au rosisme:

> La voix de madame Isabel sonna sous le tonnerre. Les armées de Son Excellence — dit la voix de madame Isabel dans les interstices du tonnerre — viennent de vaincre la troupe brésilienne, uruguayenne et d'Entre Ríos de cet ingrat d'Urquiza, et elles reviennent, interminables, en ville. (…) La voix de madame Isabel (…) expliqua que la tactique simple et géniale de Son Excellence consista à permettre que la cavalerie d'Entre Ríos, que le traître Urquiza égara, la *batucada* brésilienne et les Uruguayens impétueux s'approchent des champs de Caseros. Là-bas dans les champs de Caseros, Son Excellence en personne les immobilisa avec un lasso en fer : le colonel Mariano Chilavert, tombé héroïquement dans l'action, envoya en enfer, avec la mitraille ardente de ses canons, les égarés d'Entre Ríos ; et le général Ángel Pacheco, loyal parmi les loyaux, pendit les singes brésiliens aux arbres de Palermo et noya dans le Río de La Plata les Uruguayens impétueux[1].

Il s'agit là d'une réécriture totale de l'événement puisque Pacheco, sentant la victoire impossible, déserta lors de cette bataille ; Chilavert fut tué à coup de baïonnette après sa capture ; et Rosas, blessé à la main, prit la fuite…

Cette réécriture fait écho à des commentaires métatextuels antérieurs du narrateur :

> Elle lut des euphémismes, elle lut des redondances obligatoires, elle lut des injures immanquables à l'extranéité usurpatrice, elle lut des ellipses incertaines et des métaphores exubérantes. Elle lut la Patrie en triomphe[2].

Isabel ne se contente pas de réécrire Caseros, elle va jusqu'à présenter comme des admirateurs de Rosas deux de ses fameux opposants exilés :

> Ce qui était Isabel lut que monsieur Juan Bautista Alberdi, dans un écrit qui suscite l'admiration et des applaudissements unanimes, exalte l'œuvre de Son Excellence. Ce qui était Isabel, assise sur le grabat, lut que monsieur Domingo Faustino Sarmiento, déclara, à qui voulait l'entendre, qu'on devrait récompenser les vertus des membres de *la Mazorca*[3].

---

[1] *Ibid.*, p. 87-88. La voz de la señora Isabel sonó debajo del trueno. Los ejércitos de Su Excelencia —dijo la voz de la señora Isabel en los intersticios del trueno— acaban de vencer a la tropa brasilera, uruguaya y entrerriana del descastado Urquiza, y vuelven, interminables, a la ciudad. (…) La voz de la señora Isabel (…) explicó que la táctica simple y genial de Su Excelencia consistió en permitir que la caballería entrerriana, que el traidor Urquiza descarrió, la batucada brasilera y los padrejones uruguayos se aproximaran a los campos de Caseros. Allí en los campos de Caseros, Su Excelencia en persona los inmovilizó con un lazo de hierro : el coronel Mariano Chilavert, caído heroicamente en la acción, envió al infierno, con la ardiente metralla de sus cañones, a los descarriados entrerrianos; y el general Ángel Pacheco, leal entre los leales, colgó a los monos brasileros de los árboles de Palermo y ahogó en el río de la Plata a los padrejones uruguayos ».

[2] *Ibid.*, p. 82. « Leyó eufemismos, leyó obligatorias redundancias, leyó infalibles denuestos a la extranjería usurpadora, leyó inciertas elipsis y exuberantes metáforas. Leyó a la Patria en triunfo ».

[3] *Ibid.* « Lo que era Isabel leyó que el señor Juan Bautista Alberdi, en un escrito que despierta admiración y aplausos unánimes, enaltece la obra de Su Excelencia. Lo que era Isabel, sentada en el camastro, leyó que el señor Domingo Faustino Sarmiento, declara, a quien quiera oírlo, que deberán premiarse las virtudes de los miembros de la Mazorca ».

La mise en scène de la complexité de l'histoire et de l'artificialité de son écriture atteint son comble dans la dernière partie du roman consacrée au sort final de Cufré, ironiquement intitulée « Pistas », alors qu'elle a surtout le don de dépister le lecteur. Le début de cette partie, qui fait office d'introduction, donne le ton :

> L'épilogue de cette histoire reconnaît deux versions. La première trouve son origine dans les manifestations de Basilio Sosa, connu comme Le Borgne Sosa, et d'autres individus dont la filiation fut impossible à déterminer parce qu'elles étaient l'écho, perplexe ou enflammé, de propos qu'ils entendirent de la bouche de fabulistes pressés, ou parce qu'ils étaient des déserteurs ou soldats des bataillons de ligne qui survécurent, dans l'indigence d'un anonymat flou, à la rigueur du désert et au tumulte soudain des assauts indiens. Cette première version cherche aussi ses sources dans les lettres à la calligraphie revêche et à la syntaxe peu orthodoxe — recours délibéré, d'après des érudits fouilleurs de manuscrits, pour confondre ceux qui éprouvaient du plaisir à les intercepter — qu'expédiait, depuis les hauteurs de Copiapó, le colonel Felipe Varela, à des correspondants d'existence douteuse et qui, de plus, n'avaient pas d'adresse fixe. Et aussi dans les souvenirs d'un photographe, qu'hébergea, fragmentés, *La Brújula*, journal des ouvriers chiliens du salpêtre, vers novembre 1918[1].

Cet extrait n'est pas sans faire penser à certaines nouvelles de Borges (notamment « La otra muerte » publiée dans *El Aleph*[2]) ou à *Respiración artificial* de Piglia[3]. Les informations se succèdent dans des phrases complexes, d'où ne se dégage aucune vérité absolue. On nous annonce deux versions de l'épilogue et la première version, sur laquelle on s'attarde pour commencer, est en réalité le fruit de la compilation de sources de différents types : orales, écrites, iconographiques. Distinguer les différents témoins dans ce qui s'apparente à un *imbroglio* demande déjà une relecture. Nous avons donc Basilio Sosa qui se caractérise par son handicap visuel (espérons qu'il ne s'agisse pas d'un témoin oculaire…), puis d'autres individus « sans filiation », autrement dit anonymes, le

[1] *Ibid.*, p. 95. « Dos versiones reconoce el epílogo de esta historia. La primera se origina en las manifestaciones de Basilio Sosa, conocido como El Tuerto Sosa, y de otros individuos cuya filiación fue imposible determinar porque eran el eco, perplejo o enardecido, de dichos que oyeron de boca de apresurados fabulistas, o porque eran desertores o soldados de los batallones de línea que sobrevivieron, en las penurias de un borroso anonimato, al rigor del desierto y al repentino tumulto de las arremetidas indias. Esa primera versión también busca sus fuentes en las cartas de áspera caligrafía y sintaxis poco ortodoxa — recurso deliberado, en opinión de eruditos hurgadores de manuscritos, para confundir a quienes resultaba placentero interceptarlas— que remitía, desde las alturas de Copiapó, el coronel Felipe Varela, a corresponsales de dudosa existencia, y que, además, carecían de paradero fijo. Y también en los recuerdos de un fotógrafo, que albergó, fragmentados, *La Brújula*, periódico de los obreros chilenos del salitre, allá por noviembre de 1918 ».

[2] Voir l'analyse qu'en propose Marta Inés WALDEGARAY dans son article intitulé « "La otra muerte" y "El milagro secreto" : relaciones entre literatura e historia », in *Variaciones Borges*, revista del Centro de Estudios y Documentación Jorge Luis Borges, 2004, n°17, p. 187 à 197. Lien : http://www.borges.pitt.edu/sites/default/files/1709.pdf

[3] Le contexte d'écriture et de publication de *Respiración artificial* avait obligé Piglia à « crypter », en quelque sorte, son roman afin qu'il passe au travers de la censure, ce qu'il réussit. Piglia a longtemps été lecteur des manuscrits de Rivera (voir : ZANETTI Susana, *Encuesta a la literatura argentina contemporánea*, *op. cit.*) et Rivera est un admirateur de ce roman qui a sans doute eu une influence sur l'écriture de *En esta dulce tierra* publié quatre ans plus tard : « Piglia a un roman qui se distingue des autres dans sa production, c'est *Respiración artificial* » (entrevue avec Sonia Budassi, *Perfil*, 19 février 2006). Nous avons traduit : « Piglia tiene una novela que sobresale por encima de su producción, que es *Respiración artificial* ».

colonel Felipe Varela (seul personnage référentiel) et enfin le photographe (nous apprendrons plus tard qu'il s'appelle Cristián Van Derer). Nous savons déjà que les individus anonymes sont des témoins au deuxième degré puisqu'ils ont rapporté des propos — douteux, de surcroît, car formulés par des « fabulistes pressés » — et que les sources écrites de Varela sont volontairement difficiles à décrypter et adressées, en outre, à des destinataires fantômes. Quant aux souvenirs du photographe, ils sont fragmentés. De plus, on apprendra plus loin que ses photographies qui, selon lui, « en disent plus sur eux [Varela, Cofré ou Yofre ou Dupré, et les hommes qui les accompagnaient] que mille mots réunis », ont été confisquées par les carabiniers chiliens[1].

Le témoignage du Borgne Sosa va très vite être remis en question :

> Faudrait-il donner du crédit aux commérages du Borgne Sosa, se sont demandés, à leur tour, ceux qui les entendaient, quand on sait qu'il n'a plus toute sa tête depuis qu'il a appris que son fils était mort à la bataille de Curupaytí ? (…)
> Comment croire les commérages d'un fou, se sont demandés, plus d'une fois, ceux qui les entendaient[2] (…) ?

Le témoignage des anonymes ne va pas être plus fiable et le récit de l'anecdote, ponctué de répétitions et de digressions, va embrouiller davantage le lecteur. Voici, à titre d'exemple, la première phrase de ce témoignage :

> Pour leur part, deux ou trois autres habitants de Buenos Aires, de ces habitants qui voient ce qu'ils veulent bien voir, ont susurré à l'oreille d'un chroniqueur qui a gagné une réputation méritée par la rhétorique ostentatoire de ses écrits et par l'inhabituelle futilité des personnages et épisodes qu'il présentait dans ses colonnes hebdomadaires, que vers midi un jour de décembre, quand on a juste envie de rentrer chez soi et chercher l'ombre de la treille, et sous l'ombre de la treille, d'enlever ses vêtements, et obtenir, à grands cris, qu'on nous serve, une tranche glacée de pastèque, quand, enfin, l'été est pire qu'une maladie, ils sont tombés, en plein centre-ville, sur un homme à cheval, le chapeau à large bord retombant sur ses yeux, et une capote, épaisse comme une cuirasse, et longue, attachée au corps, sans une goutte de sueur sur le visage pâle et comme bouffi, qui ne regardait rien ni personne : ni le soleil qui tombait sur la tête du cheval et sur le flanc foncé du cheval, et sur la capote attachée de l'homme, et qui devait le cuire, l'homme, engoncé dans sa capote attachée, avec des flammes dignes de l'enfer, ni la ville qui croissait et était autre, du jour au lendemain, sous le règne du libre commerce que Son Excellence exalta dans une de ses harangues, ni les mutilés des guerres qui montraient, sans vergogne, leurs plaies, ni les fous qui abondaient, par malheur, dans les rues de la ville, sans exclure monsieur Sarmiento, cela dit avec tout le respect possible[3].

---

[1] « Les carabiniers se sont appropriés les photographies de Cofré ou Yofre ou Dupré et une partie de mes archives, peu après l'assassinat de nos compagnons, par l'armée chilienne, à Iquique ». « Las fotografías de Cofré o Yofre o Dupré y parte de mi archivo se los apropiaron los carabineros, poco después del asesinato de nuestros compañeros, por el ejército chileno, en Iquique ». *En esta dulce tierra, op. cit.*, p. 118.

[2] *Ibid.*, p. 98-99. « ¿Habría que darle crédito a las habladurías de El Tuerto Sosa, se preguntaron, a su vez, los que las oían, cuando se sabe que la cabeza le funciona al revés, desde que supo que su hijo murió en la batalla de Curupaytí ? (…) / ¿Cómo créer en sus habladurías de loco, se interrogaron, más de una vez, los que las oían (…)? ».

[3] *Ibid.*, p. 99-100. « Por su parte, dos o tres más ciudadanos de Buenos Aires, de esos ciudadanos que ven lo que quieren ver, susurraron al oído de un cronista que ganó merecida fama por la retórica ostentosa de sus escritos y por la desusada futilidad de los personajes y episodios que presentaba en su semanal columna

Les sources sont encore une fois très douteuses puisque les témoins « voient ce qu'ils veulent bien voir » et chuchotent ensuite une histoire tronquée à l'oreille d'un chroniqueur. Nous retrouvons cette image de l'histoire murmurée, difficilement audible et forcément incertaine. À nouveau, l'écriture de l'histoire est, elle aussi, discutable si l'on se réfère à la particularité du style du fameux chroniqueur. Le témoignage final est difficile à extirper dans la mesure où les digressions et répétitions entravent le récit et repoussent le moment où l'on espère accéder à l'information qui nous intéresse : ont-ils, oui ou non, vu Cufré et où ? Or la description physique qu'ils font du personnage est plus qu'énigmatique puisqu'on ne distingue pas son visage et qu'il est recouvert d'un long manteau.

Ensuite, le discours indirect libre rend compte de la continuation du récit embrouillé des témoins. Ce que l'on retient, finalement, de leur long compte rendu, c'est que l'homme en question est entré dans un café situé rue de La Merced, près de la cathédrale, et a dit en parodiant le Richard III de Shakespeare[1], mais « avec le meilleur accent portègne » : « *Mi reino por un café* » (« mon royaume pour un café »). Leur témoignage, absurde à bien des égards, s'arrête là. Mais les versions de l'histoire continuent à diverger puisque « le texte que signa le chroniqueur et que publia l'un des journaux du matin de la ville provoqua une stupeur considérable chez ses informateurs[2] ». En effet, le chroniqueur raconte que l'homme en question était « évidemment, français », qu'il s'appelait Dupré, qu'on l'a confondu avec un colonel qui participa à la campagne du Haut-Pérou et qui mourut mystérieusement assassiné pendant l'hiver 1839. L'accoutrement du Français s'expliquerait par sa méconnaissance des conditions climatiques de l'Argentine conjuguée à un « enthousiasme soudain pour l'exploration[3] »…

---

periodística, que en horas de un mediodía de diciembre, cuando sólo se tienen ganas de volver a casa y buscar la sombra de la parra, y bajo la sombra de la parra, quitarse la ropa, y obtener, a fuerza de gritos, que le sirvan, a uno, una raja helada de sandía, cuando, en fin, el verano es peor que una enfermedad, se toparon, en pleno centro de la ciudad, con un hombre montado a caballo, el sombrero aludo echado sobre los ojos, y un capote, grueso como una coraza, y largo, abrochado al cuerpo, sin una gota de sudor en la cara pálida y como hinchada, que no miraba a nada ni a nadie: ni al sol que caía sobre la cabeza del caballo y sobre el lomo oscuro del caballo, y sobre el capote abrochado del hombre, y que lo debía cocinar, al hombre, embutido en el capote abrochado, con los mismos fuegos del infierno, ni la ciudad que crecía y era otra, de la noche a la mañana, por imperio del libre comercio que Su Excelencia exaltó en una de sus arengas, ni a los mutilados de las guerras que mostraban, desvergonzadamente, sus llagas, ni a los locos que abundaban, por desgracia, en las calles de la ciudad, sin excluir al señor Sarmiento, dicho sea esto con todo respeto ».

[1] « Un cheval ! Mon royaume pour un cheval » (« *A horse! A horse! My kingdom for a horse!* »), *Richard III*, Acte V, scène 4.

[2] *Ibid.*, p. 102. « El texto que firmó el cronista, y que publicó uno de los matutinos de la ciudad, provocó un considerable estupor en sus informantes (…) ».

[3] *Ibid.* « un repentino entusiasmo por la exploración ».

Le témoignage de Varela se limite, lui, à un fragment de lettre reproduit en italiques. Le narrateur s'empresse ensuite de le commenter et de faire part des différentes interprétations de cet extrait, tout en soulignant son illisibilité notoire :

> Ceux qui remettent en question la valeur attestée du paragraphe ne manquent pas. Varela, assurent-ils, attaqué par la phtisie, laissait courir, aveuglé, la plume : la fièvre se chargeait du reste. Pour d'autres, l'écriture inégale, les affronts fréquents à l'orthographe et le traitement, presque exclusif, de questions domestiques, dans la lettre, indiquent la complexité méticuleuse du code[1].

La première version de l'épilogue, fruit de témoignages plus étranges et incohérents les uns que les autres, est remise en question par une autre version :

> À leur tour, les écrits des chroniqueurs de la guerre contre l'Indien et les affirmations des soldats qui ont participé à cette guerre et celle des déserteurs de l'armée qui ont cherché refuge dans les campements de Calfucurá, rendent encore plus diffuse et contradictoire la première version de cette histoire[2].

Cette version enchâssée explique qu'un blanc appelé Ruca Nahuel — et dont le point commun avec la description physique du personnage de la première version, outre la couleur de peau, est un chapeau à large bord — était à la tête du *malón* qui faillit détruire Bahía Blanca en 1872, « s'il faut prêter une quelconque véracité aux descriptions des fermiers et des soldats[3] », nous précise-t-on… Cette version finit, comme les autres, par être discutée :

> Alors, des dates, la prodigieuse ubiquité du Blanc dans autant d'équipées aussi blâmables, l'éloquence modérée des déserteurs et soldats, apparurent, aux yeux des plus avisés, comme une ineptie unique et considérable[4].

Enfin arrive la deuxième version de l'épilogue, véritable comble d'ironie. On nous annonce immédiatement qu'il convient de ne pas divulguer sa provenance et on nous prévient qu'elle est moins fiable et d'une certaine façon plus arbitraire que la première (et ses déclinaisons…) ! Dans cette version, Cufré ne bouge pas, pendant « une éternité »,

[1] *Ibid.*, p. 102. « No faltan los que cuestionan el valor probatorio del párrafo. Varela, aseguran, acometido por la tisis, dejaba correr, enceguido, la pluma: la fiebre se encargaba del resto. Para otros, la letra despareja, los desaires frecuentes a la ortografía, y el tratamiento, casi exclusivo, de cuestiones domésticas, en la carta, indican la meticulosa complejidad del código ».
[2] *Ibid.*, p. 118. « A su vez, los escritos de los cronistas de la guerra al indio, y las afirmaciones de los soldados que participaron en esa guerra y las de los desertadores del ejército que buscaron refugio en las tolderías de Calfucurá, tornan todavía más difusa y contradictoria la primera versión de esta historia ».
[3] *Ibid.* « si hay que prestar alguna veracidad a las descripciones de pobladores y soldados ».
[4] *Ibid.*, p. 119. « Entonces, fechas, la prodigiosa ubicuidad del blanco en tantas y tan reprobables correrías, la parca elocuencia de desertores y soldados aparecieron, a los ojos de los más avisados, como un único y considerable disparate ».

« du sous-sol, de la fosse ou de la galerie[1] » où Isabel l'a caché puis séquestré. Cette version ne nous épargne aucun détail de la détention de Cufré : « Elle dit qu'il mangeait, parfois ; parfois, il défèquait, en prenant son pouls et contemplait le filet de vapeur que dégageaient ses excréments[2] ».

Cette deuxième version se distingue néanmoins par son aspect elliptique : « elle dit que Cufré, la nuit du lieu où il révéla qui il était, se tut[3] ». Cela renvoie à la nuit où il frappa à la porte d'Isabel pour échapper à Badía et à la *Mazorca*. Bien plus tard, Cufré sort de sa cellule « ni réveillé ni endormi » et attend : « Ce fut aussi simple que cela. Et Cufré sut, peut-être, que la simplicité, qui est atroce, ne se raconte pas[4] ». La voix du vaincu qu'est Cufré est donc étouffée, tue.

Le narrateur poursuit cependant le récit de cette deuxième version et nous informe que Cufré, dans le salon d'Isabel (qui semble absente), observe un livre : *Madame Bovary*, ouvre une boîte de cigare, puis lit les titres d'un journal abandonné sur le piano. Le narrateur prend le soin de préciser, successivement, la date de publication du roman de Flaubert (1857), la date figurant sur la boîte des cigares (1845) et enfin la date figurant sur le journal (12 octobre 1868) ; ces trois dates sont mentionnées d'une telle façon qu'elles semblent toutes avoir la même importance relative.

Puis, le narrateur rapporte le contenu de l'article du journal intitulé : « *Aujourd'hui Monsieur Domingo Faustino Sarmiento assume la présidence de la Nation* ». Les hyperboles qui s'enchaînent ici sont à la fois une critique ironique de la presse officielle mais aussi, par extension, de l'histoire officielle :

> La note mentionnait des prouesses, une profusion de héros homériques, des exploits, des retraites honorables, des accords fraternels, la vibration de clarinettes et de tambours, le scintillement des épées, les prouesses des charrues. La note portait aux nues la générosité vocationnelle du propriétaire terrien et de l'homme le plus prolifique que le littoral argentin ait connu, l'impartialité morale du traducteur reconnu de *La Divine Comédie*, et la pondération et l'équilibre du président élu[5].

Cette note informe sans informer. La surenchère d'hyperboles, de synonymes ou reformulations et d'énumérations contraste avec l'ellipse des noms des trois personnes exceptionnelles évoquées. Le propriétaire terrien, homme « le plus prolifique que le

[1] *Ibid.*, p. 122. « (…) del sótano, del foso, galería o lo que hubiese detrás de esa puerta ».
[2] *Ibid.*, p. 119-120. « Dice que comía, a veces; a veces, defecaba, tomándose el pulso, y contemplaba el delgado vapor que despedían sus excrementos ».
[3] *Ibid.*, p. 119. « (…) dice que Cufré, en la noche del lugar en que reveló quién era, calló ».
[4] *Ibid.* p. 120. « Fue así de simple. Y Cufré supo, acaso, que lo simple, que es atroz, no se narra ».
[5] *Ibid.*, p. 121. « La nota mencionaba gestas, profusos héroes homéricos, hazañas, retiradas honrosas, acuerdos fraternos, la vibración de clarinetes y tambores, el centelleo de las espadas, las proezas de los arados. La nota ensalzaba el desprendimiento vocacional del más prolífico propietario de tierras y hombres que haya conocido el litoral argentino, la ecuanimidad moral del celebrado traductor de *La Divina Comedia*, y la ponderación y equilibrio del presidente electo ».

littoral argentin ait connu » est, on le devine, Justo José de Urquiza, Mitre est le « traducteur reconnu de *La Divine Comédie* » et l'on sait déjà que le président élu est Sarmiento. L'omission de ces trois noms est, pour Rivera, une façon d'écrire à contre-courant de l'histoire officielle qui désignait des héros et choisissait quels noms méritaient de rester dans l'histoire.

À la lecture de cet épilogue, il est difficile de connaître l'histoire de Cufré finalement. Au fond, toutes les versions sont plausibles et malgré tout cohérentes. Il s'agit néanmoins de l'histoire d'un vaincu, or « le récit d'une défaite est, toujours, une somme de divagations atroces et de stupeur (…)[1] » et l'histoire des vaincus une histoire tronquée et murmurée, à peine perceptible, une histoire que l'on entrevoit avec difficulté. Au lecteur de choisir, alors, la version qui le satisfait le plus.

Carmen Perilli qualifie, à juste titre, *En esta dulce tierra,* de « simulacre historique[2] ». Le roman partage certaines caractéristiques avec le roman historique traditionnel (c'est d'ailleurs dans cette « catégorie » que l'a classé Seymour Menton dans *La Nueva Novela Histórica de la América Latina*) : un protagoniste fictif, une narration hétérodiégétique, un contexte historique établi dans un passé non vécu par l'auteur, étayé par de nombreux personnages référentiels ayant un rôle secondaire et des allusions à de nombreux événements historiques, etc. Néanmoins, si l'on se base sur les caractéristiques du nouveau roman historique listées par Menton lui-même, on peut s'étonner qu'il considère *En esta dulce tierra* comme un roman historique traditionnel. En effet, on y retrouve l'influence borgésienne dont parle Menton, cette idée d'impossibilité de vérifier la « vérité » historique, la distorsion consciente de l'histoire par le biais d'omissions, d'exagérations et d'anachronismes et une vision dialogique de l'histoire avec les différentes versions proposées dans la dernière partie du roman notamment.

Dans ce roman, la fiction littéraire prend le dessus sur l'histoire. Le récit est parsemé de nombreuses allusions — souvent anachroniques et plus ou moins explicites — à des écrivains (ou à leur œuvre) : le Marquis de Sade, William Shakespeare, William Blake, James Joyce, Jorge Luis Borges, Jonathan Swift, Esteban Echeverría, Alexandre Dumas (fils), ou encore Flaubert[3].

---

[1] *Ibid.*, p. 16. « El relato de una derrota es, siempre, una suma de divagaciones atroces y estupor (…) ».
[2] PERILLI Carmen, « El escritor, las sombras y la Patria. *En esta dulce tierra* de Andrés Rivera », Estudios de filosofía práctica e historia de las ideas, n°9, Mendoza, 2007, p. 141-146 . Lien (consulté le 13/11/2014): http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1851-94902007000100011&lng=es&nrm=iso
[3] Les allusions les plus explicites sont celles à Flaubert, Swift, Shakespeare, ou encore Echeverría (qui apparaissent nommément), à Dumas (la mère d'Isabel lit *La dame aux camélias* avant de mourir) et à

Ensuite, l'hypotexte de ce roman renvoie à plusieurs œuvres narratives, la plus évidente étant *Amalia* de José Mármol. En outre, C. Perilli souligne avec pertinence les similitudes entre Cufré et Pedro Salvadores, personnage d'une nouvelle éponyme de Borges[1] (même si Rivera nie s'en être inspiré, précise Perilli) et Graciela Villanueva relève avec justesse les points communs entre Isabel Starkey et le personnage de Doña Bárbara de Rómulo Gallegos[2]. L'autre référence sous-jacente, c'est *Facundo* de Sarmiento, ouvrage auquel le personnage de Cufré fait allusion avec ironie comme nous l'avons vu. *En esta dulce tierra* peut faire figure d'« anti-*Facundo* » : le protagoniste n'est pas l'incarnation de la barbarie mais il la subit, la géographie de l'Argentine caractérisée par ses grands espaces, ses reliefs, ses cours d'eau, etc., au début du récit de Sarmiento, se limite chez Rivera à la ville de Buenos Aires et à la claustrophobie qu'elle inspire (la nuit, le domicile de Cufré, le sous-sol obscur d'Isabel) ; l'ouvrage de Sarmiento est résolument tourné vers un futur[3] forcément meilleur, alors que Cufré vit hors du temps dans sa cave et décide, à la fin du roman, de ne pas choisir entre la barbarie du rosisme et la civilisation promise par le nouveau président élu en retournant dans le sous-sol de son propre gré. Érasme demande dans son *Éloge de la folie* :

> Trouvez-vous une différence entre ceux qui, dans la caverne de Platon, regardent les ombres et les images des objets, ne désirant rien de plus et s'y plaisant à merveille, et le sage qui est sorti de la caverne et qui voit les choses comme elles sont[4] ?

Cufré, lui, ne semble pas trouver de différence entre ce qu'il voyait dans sa « caverne » et ce qui l'attend une fois sorti.

Facundo est composé de chapitres thématiques qui permettent à Sarmiento d'organiser son argumentation, sa démonstration, et de faire de Facundo Quiroga une figure historique qui sera un archétype de la barbarie, cela dans un style souvent qualifié

Borges (Cufré évoque « El milagro secreto »). Les allusions à Joyce, Blake et le marquis Sade sont plus implicites : Joyce est mentionné comme B.B Joyce et une phrase extraite d'*Ulysse* (« Nous ne pouvons pas changer le pays, changeons de sujet ») est parodiée un peu plus loin : « changeons la réalité (…) puisque nous ne pouvons pas changer de conversation » ; « Time is the mercy of eternity » (cité p. 86, *op. cit.*) est un vers de Blake extrait de *Milton* ; et enfin Sade, interné à l'asile de Charenton, est évoqué comme : « un individu calme et affable, auteur de quelques textes que privilégia la censure de l'Empereur en les taxant de pervers, et que cet individu, calme et affable, lut à haute voix, jusqu'à sa mort, comme s'il était seul, sans d'autre résultat que celui d'attiser la concupiscence d'attardés et de handicapés mentaux » (p. 14, *op. cit.*). « un individuo calmo y afable, autor de algunos textos que la censura del Emperador privilegió tildándolos de perversos, y que dicho individuo, calmo y afable, leyó en voz alta, hasta su muerte, como si estuviera solo, sin otro resultado que el de enardecer la concupiscencia de retardados y disminuidos mentales ».

[1] Voir : BORGES Jorge Luis, « Pedro Salvadores », *El elogio de la sombra*, 1969.

[2] Voir : VILLANUEVA Graciela, « "En el eco de una revuelta": formas de la violencia en la narrativa de Andrés Rivera », *Las armas y las letras : la violencia política en la cultura del Río de la Plata desde los años 1960*, Bordeaux, Université Michel de Montaigne-Bordeaux 3, 2010, p. 207-223.

[3] « (…) le futur — *un grand jour*, l'appela Sarmiento lui-même — (…)». « (…) el futuro —*un gran día*, lo llamó el propio Sarmiento— (…) », *En esta dulce tierra*, *op. cit.*, p. 104-105. Voir également le dernier chapitre de *Facundo* intitulé « Presente y porvenir ».

[4] ÉRASME, *Éloge de la folie*, Paris, Garnier-Flammarion, 1964, XLV, p. 55. (Traduction de Pierre de Nolhac).

de remarquable par Rivera ou ses personnages. Dans *En esta dulce tierra*, l'intitulé des quatre chapitres (« Anuncios », « Puertas », « Isabel », « Pistas ») correspond bien au contenu développé, mais c'est ce contenu qui va dérouter le lecteur. La métaphore du tissu et ce qui s'y rapporte est souvent employée[1] pour décrire le style de Rivera, ancien ouvrier d'usine textile. Pour continuer à filer cette métaphore, nous dirons qu'*En esta dulce tierra* s'apparente à un amas de longs fils narratifs emmêlés que le lecteur doit se charger de démêler. Rivera reconnaît d'ailleurs que : « ceux qui ont lu *En esta dulce tierra* savent que la trame est, je dirais, un peu complexe en elle-même[2] ». C. Perilli remarque, quant à elle, que :

> La fable littéraire nie la fable historique, tout en s'appuyant sur elle. Ou bien l'auteur n'a pas toutes les clés, ou bien nous sommes impuissants pour lire le texte qui synthétise l'histoire dans une fiction qui ne fait que donner des pistes et non des renseignements[3].

L'écriture du roman se fait métaphore de la difficulté de ressusciter le passé et d'en rendre compte. On peut donc considérer *En esta dulce tierra* comme une métafiction historiographique telle que l'entend L. Hutcheon car c'est « une fiction qui est très consciente de son statut de fiction » mais « qui a pour objet les événements de l'histoire vue alors comme une construction humaine (et narrative) qui a beaucoup en commun avec la fiction[4] ». Le roman partage plusieurs caractéristiques avec les ouvrages étudiés par Hutcheon :

- D'abord, les différentes versions données dans « Pistas » mettent en avant l'hypothèse de l'existence de plusieurs vérités. En outre, ces versions mettent en doute la possibilité de la connaissance de la réalité historique dans la mesure où tout ce que l'on connaît de cette réalité c'est au travers de restes textuels. Nous avons vu, d'ailleurs, que ces derniers n'étaient pas des sources pertinentes dans la mesure où ils ne transcrivaient pas exactement les témoignages oraux ou étaient illisibles ou codés.

[1] Notamment par Claudia GILMAN dans « Historia, poder y poética del padecimiento en las novelas de Andrés Rivera (*op. cit.*) et Edgardo H. BERG dans « Andrés Rivera : el entramado de la ficción política » (*Poéticas en suspenso, op. cit.*).
[2] GAZZERA Carlos, « Conversando con Andrés Rivera », *op. cit.*, p. 703. Nous avons traduit : « Quienes leyeron *En esta dulce tierra* conocen que la trama es, diría yo, un poco compleja en sí misma ».
[3] PERILLI Carmen, « El escritor, las sombras y la Patria. *En esta dulce tierra* de Andrés Rivera », *op. cit.* Nous avons traduit : « La fábula literaria niega la fábula histórica, al mismo tiempo que se sostiene en ella. O el autor no tiene todas las claves, o nosotros somos impotentes para leer el texto que cifra la historia en una ficción que solamente entrega pistas, no datos ».
[4] HUTCHEON Linda, LE RESTE Anne-Claire, « Qu'est-ce que le postmodernisme ? », *op. cit.*

- Ensuite, à travers l'extrait de journal apocryphe daté du jour de l'élection de Sarmiento, Rivera met en évidence la nature discursive et idéologique du référent historique.
- Enfin, Cufré est un personnage ex-centrique par excellence.

Voyons maintenant quelle importance a l'écriture ou plutôt la réécriture de l'histoire pour le « farmer » Juan Manuel de Rosas.

3.2.2 Rosas, premier révisionniste

Ce qui caractérise particulièrement Rosas dans les deux courts romans dont il est le narrateur autodiégétique (*El farmer* et *Ese manco Paz*) c'est l'importance qu'il accorde aux documents écrits, parce que « rien n'efface le mot écrit[1] ». Dans *Ese manco Paz*, Rosas se caractérise par une certaine graphomanie :

> (…) l'homme blond, grand et beau (…) avec son infatigable plume, (…) infatigable sa plume, (…) infatigable, la plume (…).
>
> L'homme qui écrivait, infatigable et en bonne santé et beau, dans sa grande maison de Palermo, acceptait la mission que lui avait confiée le Dieu qui vint d'Espagne et de Rome. C'était un bon catholique l'homme dont l'écriture de quoi que ce fût ne fatiguait pas.
>
> Don Juan Manuel, le dos bien droit, écrit et écrit des mots sur des feuilles, et les feuilles s'accumulent sur le dessus massif et brillant d'une table. Il écrit et il écrit (…) comme s'il n'avait rien fait d'autre qu'écrire (…).
>
> Il relit (…) les lignes qu'il a sous ses yeux et il les approuve, méfiant. Demain, pense-t-il, je les réécrirai. Il pense que toute écriture est provisoire. Mais monsieur Sarmiento ne raye pas non plus ce qu'il réécrit.
>
> Il levait les yeux des papiers que, jour après jour, nuit après nuit, il réécrivait, sans changer un point ou une virgule, seulement pour jouir, en silence, de sa belle calligraphie, et il regardait par les baies vitrés de sa grande maison de Palermo vers Luján[2].

Cette dernière citation fait écho à cette réflexion de Rosas dans *El farmer* :

[1] *Ese manco Paz, op. cit.*, p. 17. « (…) nada borra la palabra escrita ».
[2] *Ibid.*, p. 16, 20, 21-22, 22-23, 48. « (…) el hombre rubio, alto y hermoso (…) con su infatigable pluma, (…) infatigable su pluma (…) infatigable la pluma (…) », « El hombre que escribía, infatigable y sano y hermoso, en su casona de Palermo, aceptaba la misión que le deparó el Dios que vino de España y de Roma. Era un buen católico el hombre a quien la escritura de lo que fuese no fatigaba », « Don Juan Manuel, recta la espalda, escribe y escribe palabras en hojas de oficio, y las hojas de oficio se acumulan sobre la tapa maciza y lustrosa de una mesa. Escribe y escribe (…) como si no hubiera hecho otra cosa que escribir (…) », « Relee (…) las líneas que tiene frente a sus ojos y las aprueba, receloso. Mañana, piensa, las reescribiré. Piensa que toda escritura es provisoria. Pero el señor Sarmiento tampoco tacha lo que reescribe », « Levantaba la vista de los papeles que, día a día, y noche a noche, reescribía, sin cambiar un punto o una coma, sólo para gozar, en silencio, de su hermosa caligrafía, y miraba por los ventanales de su casona de Palermo, hacia Luján ».

> Moi, dans mon bureau de Palermo, je pensais 18 heures par jour. J'écrivais. Écrire c'est penser. Je pensais avec 100 lieues d'avance sur toute personne qui pouvait penser aux intérêts de l'État. Ils étaient peu ceux qui pensaient aux intérêts de l'État. Ils sont peu. Je suis un des rares. Le premier. Le meilleur[1].

Selon le manchot Paz, dans sa grande maison de Palermo, « le scribouillard[2] » Rosas signait essentiellement des arrêts de mort. Rosas y a notamment rédigé une lettre à l'attention d'Estanislao López lui donnant l'ordre de tuer Paz. Rivera reproduit partiellement cette lettre authentique[3]. Rosas raconte à sa fille l'effort que lui a coûté sa rédaction :

> J'ai terminé, Manuela, une lettre destinée à don Estanislao López.
>
> J'ai écrit toute la nuit et j'ai mal aux yeux. J'ai cherché les mots justes, Manuela[4].

Dans son exil anglais, Rosas se définit, entre autres, comme « un paysan qui écrit dix lettres par jour[5] », des lettres surtout adressées à d'anciens amis ou proches dans lesquelles il est obligé de quémander de l'argent ou de réclamer le remboursement d'anciennes dettes puisque ses biens ont été confisqués. Rosas écrit alors — à qui exactement ?, cela n'est pas toujours précisé — pour protester contre ce qui lui semble être une injustice. « J'écris : (…)[6] » est répété à maintes reprises. Et Rosas consigne des constats amers : le gouvernement a décidé de disposer des quelques biens qu'il lui restait ; ses anciens amis ne sont pas concernés par les mêmes représailles parce qu'ils lui ont tourné le dos après la défaite de Caseros ; Urquiza lui a octroyé mille livres sterling qu'il a fini par accepter. Parmi ces constats, un extrait d'une lettre apocryphe, sans doute

---

[1] *El farmer*, *op. cit.*, p. 68. « Yo, en mi despacho de Palermo, pensaba 18 horas por día. Escribía. Escrbir es pensar. Pensaba 100 leguas por delante de cualquiera que pensara en los intereses del Estado. Eran pocos los que pensaban en los intereses del Estado. Son pocos. Yo soy uno de los pocos. El primero. El mejor ».

[2] *Ibid.*, « el escribidor » p. 33.

[3] Cette lettre a été reproduite dans un ouvrage de l'historien José María ROSA : *Historia Argentina* (tomo IV), Buenos Aires, Oriente, 1965, p. 160-168. Voici l'extrait reproduit par Rivera : « *Si nous devons consolider la paix de la République, si nous devons donner de la responsabilité aux lois, si nous devons rétablir la morale publique, et réparer les cassures qu'a subi notre image parmi les nations étrangères, et garantir parmi elles la stabilité de nos gouvernements ; en un mot, si nous devons avoir une Patrie, il est nécessaire que le général Paz meure. / Dans l'état incertain et comme hésitant dans lequel nous nous trouvons, quelle sécurité avons-nous que, le général Paz vivant, il ne parvienne pas un jour à commander notre République ?* ». « *Si hemos de afianzar la paz de la República, si hemos de dar responsabilidad a las leyes, si hemos de restablecer la moral pública, y reparar las quiebras que ha sufrido nuestra opinión entre las naciones extranjeras, y garantizar entre ellas la estabilidad de nuestros gobiernos; en una palabra, si hemos de tener Patria, es necesario que el general Paz muera. / En el estado incierto y como vacilante en que nos hallamos, ¿qué seguridad tenemos que viviendo el general Paz no llegue alguna vez a mandar a nuestra República*? », *Ese manco Paz*, *op. cit.*, p. 69-70.

[4] *Ibid.*, p. 69. « Terminé, Manuela, una carta a don Estanislao López. / Escribí toda la noche, y me duelen los ojos. Busqué las palabras justas, Manuela ».

[5] *El farmer, op. cit.*, p. 9. « Soy un campesino que escribe diez cartas diarias ».

[6] *Ibid.*, p. 57. « Escribo : (…) ».

adressée au gouvernement argentin, est reproduit en italique. Dans cette lettre, Rosas insiste sur l'injustice de cette décision et la nécessité pour lui d'avoir les moyens d'assurer sa défense.

Car si Rosas continue à se battre et souhaite se défendre, c'est parce qu'il a en sa possession suffisamment de preuves, selon lui. En effet, Rosas se distingue aussi comme étant « le meilleur archiviste parmi les bureaucrates disciplinés[1] » qui le secondaient. Il a conservé, en plus du courrier reçu, tous les brouillons des lettres qu'il a rédigées ou dictées (« Moi je n'écris pas pour rien[2] », dit-il à Nicolás de Anchorena) :

> Mes archives débordent de lettres que j'ai envoyées à ce malade [E. López] et des lettres que lui, à son tour, a fait griffonner à ses secrétaires[3].
>
> (…) dans mon bureau de Palermo, j'ai documenté, pendant vingt ans, la mémoire de la Patrie, avec ma belle calligraphie[4].

Ses archives sont une accumulation de preuves de la complicité de ceux qui veulent l'oublier et qui l'ignorent depuis sa défaite et son exil :

> Quelques heures avant d'embarquer sur le *Centaur*, je n'ai pas réuni une grosse somme d'argent. Il n'y eut pas assez de temps. J'ai pensé que mes amis et compères, que j'ai fait profiter — et Dieu seul sait comment — ne se complairaient pas allègrement dans l'oubli.
>
> J'ai chargé, sur le *Centaur,* mes archives. Des mots. Des lettres. Des confidences. Des confessions. Des promesses. Des prières. Des belles-mères qui dénoncent leurs belles-filles. Des sœurs qui dénoncent des frères. Des unitaires qui dénoncent des fédéraux en les accusant d'être schismatiques. Des femmes unitaires qui proposent de me réchauffer les pieds de leurs baisers. Des fédéraux qui me vendent leurs femmes. Des majordomes qui proposent leurs services comme voyants… Des laquais… ils se proposent pour quoi que je dispose[5].

Ses archives sont aussi, pour Rosas, une accumulation de preuves de la justesse de son action pendant son gouvernement :

---

[1] *Ese manco Paz, op. cit.*, p. 22. « el mejor archivista entre los disciplinados burócratas que lo secundan ».
[2] *Ibid.*, p. 20. « Yo no escribo al pedo ».
[3] *Ibid.*, p. 70-71. « Tengo el archivo que rebosa de las cartas que remití a ese enfermo, y de las cartas que él, a su vez, ordenó garabatear a sus secretarios ».
[4] *El farmer, op. cit.*, p. 73. « (…) en mi despacho de Palermo, documenté, a lo largo de veinte años, la memoria de la Patria, con mi hermosa caligrafía ».
[5] *El farmer, op. cit.*, p. 31-32. « En las horas previas a embarcarme en el *Centaur*, no reuní buen dinero conmigo. No hubo tiempo. Pensé que mis amigos y compadres, a los que beneficié —y sólo Dios sabe cómo— no *se entregarían* alegremente al olvido. / Cargué, en el *Centaur*, mis archivos. Letras. Cartas. Confidencias. Confesiones. Promesas. Delaciones. Ruegos. Suegras que denuncian a nueras. Hermanas que denuncian a hermanos. Unitarios que denuncian a federales por cismáticos. Unitarias que se ofrecen a calentarme los pies con sus besos. Federales que me venden sus mujeres. Mayordomos que se ofrecen como videntes… Lacayos… se ofrecen para lo que yo disponga ».

> J'ai pris, avec soin, le consentement écrit de Don Adolfo O'Gorman au châtiment que j'ai infligé à sa fille Camila et au curé qui l'a mise enceinte[1].
>
> Les papiers de mes archives, qui sentent la merde la plus pestilentielle qu'aucun ventre ait pu évacuer sur la terre, m'absolvent et m'honorent au regard de la postérité[2].

À partir de là, Rosas propose sa version de l'histoire et révise, de son vivant, l'histoire officielle et ce qui s'y rattache, et notamment les écrits des intellectuels de la génération de 1837[3].

L'*incipit* d'*El farmer,* auquel nous avons déjà fait allusion, est une réponse ironique au discours de l'histoire officielle : Rosas s'y dépeint comme un ascète, une personne humble et chaste (« Je n'ai pas de femme. / Je ne vais pas aux putes[4] », précise-t-il), tout en signalant, à la fin du paragraphe et avant de prononcer son nom, que son pouvoir fut « *plus absolu que celui de l'autocrate russe et de n'importe quel gouvernant sur terre* » ; il ajoute un peu plus loin qu'il est un inconnu « sauf pour l'Histoire[5] ». Il veut montrer qu'il correspond lui aussi aux canons des grandes figures de l'histoire, qu'il est un « *prócer* » aussi respectable que les autres. Il conteste, dans le même temps, l'image réductrice que Mitre donne de lui et rappelle l'héritage espagnol de l'Argentine que l'histoire officielle mitriste a pris soin de minimiser :

> Le général Bartolomé Mitre (…) a déclaré que j'ai été le représentant des grands propriétaires terriens et le chef militaire des paysans.
> Où a-t-il vu des paysans, le général Mitre, dans le pays qu'a su nous donner l'Espagne[6] ?.

Un peu plus loin, il réemploie avec ironie — et Rivera avec anachronie — un surnom méprisant que lui a attribué Nicolás de Anchorena et que s'est empressée de reprendre l'histoire officielle, selon lui :

> Alors, pour que je les sauve (…), ceux qui m'ont renié (…) écouteront ravis (…) les digressions du *contremaître*, euphémisme avec lequel m'a désigné, pour la plus grande

[1] *Ibid.*, p. 32. « Cargué, con cuidado, el consentimiento escrito de Don Adolfo O'Gorman al castigo que infligí a su hija Camila, y al cura que la embarazó ».
[2] *Ibid.*, p. 34. « Los papeles de mi archivo, que huelen a la más pestífera mierda que vientre alguno haya echado sobre la tierra, me absuelven y me honran ante el futuro ».
[3] Groupe d'intellectuels argentins inspirés par le romantisme anglais et français. L'un d'eux, Marcos Sastre, créa en 1837 le Salon Littéraire, lieu où ils échangeaient leurs idées sur la culture, le progrès et la politique. La plupart des membres étaient de farouches opposants à Rosas : Sarmiento, Echeverría, Mármol, Alberdi, pour n'en citer que quelques-uns.
[4] *El farmer*, *op. cit.*, p. 9.« No tengo mujer. / No ando de putas. »
[5] *Ibid.*, p. 13. « Yo (…) un desconocido (…) menos para la Historia ».
[6] *Ibid.*, p. 10. « El general Bartolomé Mitre (…) declaró que yo fui el representante de los grandes hacendados y jefe militar de los campesinos. / ¿Dónde vio campesinos, el general Mitre, en el país que supo darnos España? ».

joie des scribes maladroits de manuels scolaires, le très sensé Don Nicolás de Anchorena, qui en connaissait un rayon sur les *estancias* et les contremaîtres[1].

Le Rosas de Rivera rompt l'image d'un Juan Lavalle qui serait son ennemi juré tel que le dépeint Mármol dans *Amalia,* pour le présenter, avant tout, comme son frère de lait et comme un « créole courageux[2] » :

> Moi et Juan Lavalle avons tété le sein de Doña Agustina Osornio, madame ma mère (…). Bel homme Juan Lavalle. Il s'est enrôlé, tout jeunot, dans les rangs des grenadiers de San Martín. Et il s'est battu comme le meilleur. Il s'élançait, seul avec son cheval, à la rencontre des soldats du roi d'Espagne et il les tuait avec son sabre et l'exaltation d'un saint frère. Jusqu'à ce que les *montoneros* le tuent, lui, dans un infâme village du Nord. On dit qu'une femme l'a dénoncé : pauvre Juan Lavalle, si beau garçon, mourir vendu par une femme[3].

> (…) j'éloigne, des faiblesses de mon cœur, l'époque où Doña Agustina était jeune, et où Juan Lavalle se couchait sur mon lit de camp et s'y endormait, et où aucun couteau ne lui sciait la gorge, aucune balle ne transperçait sa poitrine, parce que lui et moi avons tété les seins d'une femme qui fut ma mère (…).
>
> Mais les faiblesses de mon cœur (…) remontaient encore plus loin que les pactes non écrits entre des hommes comme Juan Lavalle et moi et s'ouvraient aux paysages de mon enfance[4].

Par ailleurs, nous avons déjà évoqué la dispute qui oppose Rosas à Sarmiento dans ce roman et notamment l'interprétation des notions de Bien et de Mal de la part des deux hommes, Rosas s'appuyant sur les accusations de Sarmiento à son égard pour les retourner contre lui.

Outre cela, depuis son exil anglais, il considère les relations entre son pays d'origine et son pays d'accueil — surtout les relations économiques — et dénonce le néo-colonialisme que favorisent Sarmiento et les membres de son gouvernement :

---

[1] *Ibid.*, p. 40. « « Entonces, para que los salve (…) quienes renegaron de mí (…) escucharán arrobados (…) las digresiones del *capataz*, eufemismo con el que me marcó, para regocijo de los torpes escribas de manuales escolares, el muy juicioso Don Nicolás de Anchorena, que sabía largo de estacias y capataces ». Dans sa jeunesse, Rosas avait dirigé et fait prospérer les *estancias* de son cousin Nicolás de Anchorena. Pendant son exil, Rosas réclama les salaires non versés à l'époque par N. de Anchorena ce qu'il n'obtint jamais. Voir : « Carta de Rosas a doña Estanislada Arana de Anchorena. Burgess Street farm, Near of Southampton, 31 de mayo de 1864 », Copia de don Máximo Terrero, in el *Archivo General de la Nación*, sec. Fariní, leg. 23. Voir aussi : le journal *Standard*, Buenos Aires, 28 de diciembre de 1873.

[2] *Ibid.*, p. 68. « Les autres, les autres étaient des créoles courageux. Comme Juan Lavalle. Comme Gregorio Aráoz de Lamadrid ». « Los otros, los otros eran criollos de coraje. Como Juan Lavalle. Como Gregorio Aráoz de Lamadrid ».

[3] *Ibid.*, p. 66-67. « Yo y Juan Lavalle mamamos de la teta de Doña Agustina Osornio, mi señora madre (…). Hombre guapo Juan Lavalle. Se alistó, pendejo, en los granaderos de San Martín. Y peleó como el mejor. Se largaba, solo con su caballo, al encuentro de los soldados del rey de España, y los mataba con su sable y la exaltación de un fraile santo. Hasta que lo mataron a él, los montoneros, en un infame pueblo del Norte. Dicen que lo entregó una mujer: pobre Juan Lavalle, tan buen mozo, morir vendido por una mujer ».

[4] *Ibid.*, p. 80. « (…) aparto, de las blanduras de mi corazón, los tiempos en los que Doña Agustina era joven, y Juan Lavalle se acostaba en mi catre de campaña, y allí se dormía, y ningún cuchillo le aserraba la garganta, ninguna bala le partía el pecho, porque él y yo mamamos de los pechos de una mujer que fue mi madre (…). / Pero las blanduras de mi corazón (…) iban más atrás que los pactos no escritos entre hombres como Juan Lavalle y yo, y se abrían a los paisajes de mi niñez ».

> Les Anglais vendent des ponchos, des vêtements, des couteaux, des broches pour la viande et des éperons aux Argentins.
>
> Moi, Juan Manuel de Rosas, ici, en exil, je leur suis indifférent, sauf à Lord Palmerston et à ma jument Victoria, à qui je lustre le cuir et je donne à manger. (…)
>
> Celui qui gouverne à Buenos Aires leur est aussi indifférent. Ils vendent tout ce qui sort de leurs usines et ils achètent des cuirs, des moutons, de la viande boucanée, des terres à Santa Fe, sur le littoral, à Buenos Aires, dans le Sud, et monsieur Domingo Faustino Sarmiento et maître Nicolás Avellaneda et maître Valentín Alsina et le général Bartolomé Mitre leur sont indifférents s'ils ne s'opposent pas à ce que les femmes créoles accomplissent leurs devoirs de servantes, de maîtresses occasionnelles et, si cela convient, par spéculation et calcul, d'épouses. Ils achètent des vaches, des terres et des femmes créoles. Et ils vendent la fumée de leurs usines[1].

Nous observons que Rosas expose les mêmes reproches que ceux que feront les révisionnistes des années 30 — nous pensons aux frères Irazusta dont nous avons parlé précédemment — qui accusaient ses successeurs d'être les responsables de la servitude argentine à l'égard des puissances européennes.

Néanmoins, Rosas ne manque pas de citer longuement Sarmiento lorsque celui-ci lui reconnaît certains mérites :

> *À Buenos Aires, il y a un progrès social ; le goût pour l'élégance, pour le luxe et les apparences artistiques de la vie civilisée se développe : il y a aussi un mouvement littéraire. Il y a une bonne jeunesse décente ; il y a enfin, un motif de grand espoir futur pour le moment où se mettront en action les bons éléments moraux qu'a indubitablement cette société*[2].

Rosas, qui admire l'écriture de Sarmiento, reconnaît cette supériorité chez son adversaire :

> Monsieur Sarmiento aime les mots. Et je dois reconnaître, en cette après-midi anglaise, (…) que l'écriture de monsieur Sarmiento est inimitable et on ne peut pas la décrire, comme la plaine de la *pampa,* ni la supplanter par une autre, pas même celle du général Rosas[3].

[1] *Ibid.*, p. 56. « Los ingleses venden ponchos, ropas, cuchillos, asadores y espuelas a los argentinos. / Yo, Juan Manuel de Rosas, aquí, en el destierro, les soy indiferente, excepto a Lord Palmerston, y a mi yegua Victoria, a quien lustro el cuero y le doy de comer. (…) / También les es indiferente quién gobierna en Buenos Aires. Venden lo que sea que salga de sus fábricas, y compran cueros, ovejas, tasajo, tierras en Santa Fe, en el litoral, en Buenos Aires, y en el Sur, y el señor Domingo Faustino Sarmiento, y los doctores Nicolás Avellaneda y Valentín Alsina y el general Bartolomé Mitre les son indiferentes si no se oponen a que las mujeres criollas cumplan sus deberes de sirvientas, de amantes ocasionales y, si cuadra, por especulación y cálculo, de esposas. Compran vacas, tierras y mujeres criollas. Y venden el humo de sus fábricas ».

[2] *Ibid.* p. 90. « *En Buenos Aires hay progreso social, se desarrolla singularmente el gusto por la elegancia, el lujo y las apariencias artísticas de la vida civilizada: movimiento literario hay también ; hay buena y decente juventud ; hay, en fin, motivo grande de esperanza futura para cuando se pongan en acción los buenos, los morales elementos que tiene indudablemente aquella sociedad ».* Ces propos sont aussi cités dans : SALDIAS Adolfo, *Historia de la Confederación, Rozas y su época*, Tomo V, *op. cit.*

[3] *Ibid.*, p. 90. « El señor Sarmiento ama la palabra. Y debo reconocer, en esta tarde inglesa, (…) que la palabra escrita del señor Sarmiento es inimitable, y no se puede describir, como la llanura pampeana, ni suplantar por otra palabra, incluída la palabra del general Rosas ».

En effet, le général Rosas n'a pas les qualités littéraires de l'instituteur Sarmiento. Il s'exprime comme un patron d'*estancia* et peut utiliser à l'occasion un langage familier voire vulgaire, ou faire preuve d'inculture. Néanmoins, cela ne l'empêche pas de s'autoproclamer romancier, écrivain et de se mesurer à Sarmiento[1], considérant que tous deux sont « les meilleurs romanciers modernes de cette époque[2] ». Il dit qu'en parlant de lui à de jeunes avocats qui viennent lui rendre visite, il ne fait rien d'autre que leur révéler les secrets du roman moderne[3]. Le narrateur semble reprendre à son compte des propos tenus par son auteur, pour qui l'histoire, écrite par les vainqueurs, canonise alors que l'autre histoire est l'affaire de la bonne littérature[4]. Il entreprend donc de se muer en romancier pour écrire sa propre histoire car il estime mériter que l'on réfléchisse sur ce que fut et ce qu'est Juan Manuel de Rosas[5].

En position de vaincu, mais persuadé d'avoir agi pour le bien de l'Argentine, il répond à Sarmiento — « qui n'a pas daté[6] » son accusation de faire le mal « sans passion » — que « la vérité ne vit pas dans le calendrier[7] ». Et si Sarmiento envisageait un futur meilleur, avec un « NOUVEAU GOUVERNEMENT[8] » qui ferait table rase du rosisme dans *Facundo*, Rosas annonce, lui, un futur indissociable de sa personne parce qu'il pense qu'il marquera symboliquement le futur de ses compatriotes : « les Argentins donneront mon nom à leur futur[9] ». À ce propos, Marta Inés Waldegaray souligne que :

> Il ne s'agit pas à proprement parler du retour d'une idée, mais de l'annonce de la persistence d'une marque politique ferme dans un *modus operandi* argentin qui trouverait son origine en lui, selon ce que croit Rivera. Ce lien d'identité culturelle et politique avec les Argentins de toutes les époques l'immortalise[10].

---

[1] Bien qu'il présente les choses sous un autre angle : « Un homme seulement peut se mesurer à moi : monsieur Domingo Faustino Sarmiento ». « Un sólo hombre se puede medir conmigo: el señor Domingo Faustino Sarmiento », *ibid.*, p. 89.
[2] *Ibid.*, p. 23. « (…) los dos mejores novelistas modernos de este tiempo».
[3] *Ibid.*, p. 25. « (…) no hago más que revelarles el secreto de la novela moderna ».
[4] SPERANZA Graciela, « Entrevista », *Página /12, Primer Plano*, 20 de diciembre de 1992.
[5] *Ibid.* p. 61.
[6] *El farmer, op. cit.*, p.13. « No le puso fecha a lo que escribió ».
[7] *Ibid.*, « La verdad no vive en el calendario ».
[8] Voir : *Facundo, op. cit.*, p. 364 à 373. « el NUEVO GOBIERNO ».
[9] *Ibid.*, p. 43. « Los argentinos darán mi nombre a su destino ».
[10] WALDEGARAY Marta Inés, « Mito romántico y desencanto político en la figura de Juan Manuel de Rosas », Edición digital Alicante : Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2008. Édition originale : Perla Petrich, Julio Premat, Maria Llombart, *Les sujets contemporains et leurs mythes en Espagne et en Amérique latine,* Alacant, Université Paris 8, Universitat d'Alacant, Grup d'Estudis transversals: literatura i altres arts en les cultures mediterrànies; Paris: Universite de Paris 8, Vincenne-Saint-Denis, p. 1-13, (Traverses (E.A). Études catalanes). Nous avons traduit : « No se trata propiamente del retorno de una idea, sino del anuncio de la persistencia de una marca política consistente en un *modus operandi* argentino que tendría en él su origen, según lo cree Rivera. Este vínculo de identidad cultural y política con los argentinos de todos los tiempos lo inmortaliza ».

Même si la mort rôde, le Rosas de Rivera aspire métaphoriquement à une certaine éternité, comme on peut le lire dans l'épigraphe qui introduit le sixième chapitre et qui s'apparente à un onzième commandement divin : « *Dieu : Rosas ne doit pas mourir*[1] ». Et cette éternité n'a rien à voir avec le traitement que pourront lui réserver les manuels scolaires :

> Je suis comme un roman de ce Shakespeare qui, vous avez dit, a fondé la langue anglaise.
> Moi je reste.
> Lord Palmerston est un nom dans un manuel pour des élèves d'école primaire que les enfants apprendront un jour et oublieront le lendemain.
> Moi je reste[2].

Toutefois, la crainte d'être oublié le taraude, comme on peut le voir dans la dernière épigraphe qui s'apparente davantage à une supplique qu'à une interdiction autoritaire : « Patrie, ne m'oublie pas[3] ». Cette crainte met en lumière l'importance qu'accorde le narrateur à l'écriture comme seul moyen d'assurer sa réhabilitation et de lui garantir une sorte d'immortalité.

Le narrateur affirme dès l'*incipit* : « Je suis un paysan qui écrit un Dictionnaire[4] ». Écrire un dictionnaire, c'est avoir une ambition totalisante vis-à-vis des mots, et le pouvoir politique de Rosas rendu caduc semble se muer en un pouvoir d'écriture illimité. Par ailleurs, être l'auteur d'un dictionnaire lui garantit de figurer dedans et d'éviter ce qui arrive au Premier Magistrat de Carpentier dans *El recurso del método* :

> « Figurez-vous dans le *Petit Larousse* ? Non ?... Eh bien alors vous êtes foutu... » Cet après-midi-là, je pleurai. Je pleurai sur un dictionnaire — *Je sème à tout vent* — qui m'ignorait[5].

El farmer, roman caractérisé par l'intertextualité, s'apparente à une mosaïque d'écrits constituée d'extraits de journaux, de fragments de lettres privées et de lettres publiques dans lesquelles Rosas donne son avis d'ancien dirigeant sur la situation politique, économique et sociale argentine (« Je médite sur le sort des Argentins sans moi[6] ») et européenne. On trouve — outre des citations de Sarmiento — des aphorismes, des allusions à Shakespeare, Voltaire, à des auteurs anonymes (« un *gentleman*

[1] *El farmer, op. cit.*, p. 101. « *Dios : Rosas no debe morir* ».
[2] *Ibid.*, p. 119. « Yo soy como una novela de ese Shakespeare que, usted dijo, fundó el idioma inglés. / Yo quedo. / Lord Palmerston es un nombre en un manual para chicos de escuela primaria, que los chicos aprenderán un día, y olvidarán al siguiente. / Yo quedo ».
[3] *Ibid.*, p. 121. « *Patria, no te olvides de mí* ».
[4] *Ibid.*, p. 9. « Soy un campesino que escribe un Diccionario ».
[5] CARPENTIER Alejo, *Le recours de la méthode,* Paris, Gallimard, Du monde entier, 1975, p. 300. Traduction de René L.F. Durand.
[6] *El farmer*, op. cit., p. 61. « Yo medito sobre la suerte de los argentinos sin mí ».

français[1] »). Les écrits lui permettent de continuer à exister publiquement puisqu'il est toujours question de lui : on parle de lui, on écrit sur lui, ou il donne son avis sur la politique argentine et internationale. La finalité est que le nom de Rosas, si souvent martelé, reste. Dans *Ese manco Paz*, le narrateur réaffirme cette idée : « Rosas est le nom du futur, quel que soit le futur[2] ». Il est d'ailleurs persuadé que vingt ans après son départ, quelque part dans de quelconques tavernes en Argentine, des *gauchos* continuent à scander son nom[3].

Rivera fait de lui un narrateur autodiégétique qui affirme son identité avec emphase puisque l'emploi du pronom personnel sujet « Yo » est presque systématique et toujours antéposé (« Moi et Juan Lavalle »). En outre, à maintes reprises, il répète « Je suis Rosas », comme pour scander qu'il est unique, voire exceptionnel, et qu'il continue à faire autorité : « Je suis, même seul, Juan Manuel de Rosas. / J'invoque, en me nommant, ce que me doit la patrie[4] ». Le moment où il choisit de marquer son indépendance vis-à-vis de ses parents et décide de se faire appeler Rosas au lieu de Rozas est même évoqué, comme pour renforcer l'unicité de cet homme.

Ce culte du moi qui se dégage d'*El farmer* surtout, mais aussi d'*Ese manco Paz,* rapproche les deux courts romans de certains « romans du dictateur[5]» latino-américains (même si le qualificatif de « dictateur » à l'encontre de Rosas est discutable et discuté car considéré comme anachronique).

L'autoritarisme et la volonté de tout contrôler de Rosas transparaissent à travers l'omniprésence d'espions garants de l'omniscience du gouverneur de Buenos Aires et dans les ordres que ce dernier dictait sans relâche à ses secrétaires :

> (…) rien ne bouge, personne ne murmure, rien ne s'agite à Buenos Aires sans que je ne le sache. Des oreilles fidèles écoutent ce dont rêvent les Portègnes dans l'obscurité des nuits. Je veille sur ce qui est indicible de ces nuits des Portègnes[6].
>
> Vingt-quatre secrétaires travaillaient pour l'État les sept jours de la semaine. Douze secrétaires entraient à minuit. Les douze autres à midi.

[1] *Ibid.*, p. 23. « un caballero francés ».
[2] *Ese manco Paz*, *op. cit.*, p. 38. « Rosas es el nombre del futuro, sea lo que sea el futuro ».
[3] *Ibid.*, p. 37.
[4] *Ibid.*, p. 99.« Soy, aun solo, Juan Manuel de Rosas. / Invoco, nombrándome, lo que la patria me debe».
[5] Francisca Noguerol Jiménez souligne que ces romans sont apparus en même temps que les premiers tyrans en Amérique latine et notamment Rosas puisqu'elle cite comme premier exemple du genre *Amalia* de Mármol (qui avait pour antécédents *Facundo* de Sarmiento et *El matadero* d'Echeverría précise-t-elle). Le messianisme, la mégalomanie, la thanatophilie, la misanthropie, l'hypothèque des intérêts nationaux au profit de l'impérialisme étranger, le népotisme, la mythification, l'interdiction et la répression de toute opposition et enfin le soutien reçu de la part de l'oligarchie caractérisent ces archétypes, selon elle. Voir : NOGUEROL JIMENEZ Francisca, « El dictador latinoamericano (aproximación a un arquetipo narrativo) », *Philologia hispalensis*, n°7, 1992, p. 91-102.
[6] *Ibid.* p. 33. « (…) nada se mueve, nadie murmura, nada se agita en Buenos Aires sin que yo lo sepa. Oídos fieles escuchan qué sueñan los porteños en la oscuridad de las noches. Yo velo lo que es indecible de esas noches de los porteños ».

Notez-moi, don Silverio, cet ordre pour le général Pinedo. Et vous, don Pancho, ces frais de madame Juana Sosa. Et vous, don Lautaro, les noms de ceux qui ont accompagné le manchot *Paz lors de son évasion. Et les noms de leur entourage. Je veux les noms des membres de leur entourage les plus proches et les noms des membres les plus éloignés.*

Et ainsi de suite[1].

Cet autoritarisme transparaît également dans les « consignes » ou assertions brèves et sans appel que « le Restaurateur des Lois » communiquait à la population :

Ce qui ne se voit pas est hors la loi.

Celui qui est en-bas respecte celui qui est en-haut.

Aux ennemis de l'ordre, mazorca.

Ne vous laissez pas tenter par les hallucinations, l'alcool et le sexe indistinct et animal.

La patrie n'est pas le foyer du hasard[2].

Plus que de consignes, il s'agit parfois de truismes qui ont valeur de sentences :

Ce que je n'ai pas autorisé est interdit.

La vache est vache et non pas taureau[3].

La dernière sentence est à mettre en parallèle avec celle que l'on peut lire dans *Ese manco Paz* : « Le pays est une *estancia* ». Sa signification peut laisser perplexe, mais elle a un sens et une logique pour le meilleur patron d'*estancia* qu'était Rosas : elle signifie que la femme (assimilée à une vache, donc) doit rester à sa place et ne pas prendre celle de l'homme (le taureau).

Ces consignes et sentences sont les traces d'un ancien pouvoir autoritaire et indiscutable. Reprises par le narrateur, elles semblent figées par l'écriture, gravées comme dans les Tables de la Loi. Quoi de plus normal, puisque les volontés du « Restaurateur des Lois » étaient aussi celles de Dieu. Investi d'un pouvoir messianique, Rosas considérait, en effet, être le représentant de Dieu sur terre :

J'écris :
Évitez que ce pays ne tombe dans le péché mortel, m'a ordonné Dieu.

---

[1] *Ese manco Paz*, *op. cit.*, p. 96. « Veinticuatro secretarios trabajaban para el Estado los siete días de la semana. Doce secretarios entraban a la cero hora. Los otros doce, a las doce del día. / *Ánoteme, don Silverio, esta orden para el general Pinedo. Y usted, don Pancho, estos gastos de la señora Juana Sosa. Y usted, don Lautaro, los nombres de quienes acompañaron al* manco *Paz en su evasión. Y los nombres de sus familiares. Quiero los nombres de los familiares más cercanos y los nombres de los familiares más lejanos.* / Y así ».

[2] *El farmer, op. cit.,* p. 26, 33, 96, 104, 118, respectivement. « Lo que no se ve está fuera de la ley », « El que está abajo, respeta al que está arriba. », « A los enemigos del orden, mazorca. », « No se dejen tentar por las alucinaciones, el alcohol y el sexo indiscriminado y animalesco », « « La patria no es el hogar de la casualidad. »

[3] *Ibid.*, p. 53 et 65. « Queda desautorizado lo que no autoricé », « La vaca es vaca y no toro ».

> Portez ma parole de feu et d'amour dans les *pampas*, mon fils.
> Moi je vous donnerai du temps et la santé, m'a dit Dieu, pour que vous accomplissiez la mission que je vous confie.
> Ceci est mon commandement et vous l'accomplirez, m'a dit Dieu.
> Et moi, qui n'ai pas obéi à madame Agustina, j'obéis à la parole de Dieu[1].

Il en vient même à se substituer à Dieu : « Je suis la lumière », « Je suis le Saint Père », « le Notre Père »[2], « je suis Dieu[3] ». Il s'agit sans doute pour Rivera de dénoncer la complicité entre l'Eglise catholique et le régime de Rosas, complicité que soulignaient également Mármol dans *Amalia* et Echeverría dans *El matadero*[4].

Dans les courts romans de Rivera, on voit que le « bon » Dieu qu'était Rosas faisait preuve de compassion en écrivant des lettres de consolation à la veuve de Facundo Quiroga[5] (alors que selon ses opposants, Rosas était le commanditaire du crime[6]…), ou pouvait se montrer d'une grande générosité envers les plus humbles comme lorsqu'il dit à son père qu'il renonçait à son héritage et que si celui-ci le contrariait, il le partagerait « entre les pauvres et les nécessiteux[7] ».

Il souligne également son lien étroit avec le peuple, se plaît à mettre en avant sa popularité et rappelle notamment la date du plébiscite de 1835 où une majorité écrasante de personnes lui a octroyé des « facultés extraordinaires pour gouverner ». Ces personnes ne pouvaient sans doute pas imaginer quelques années plus tard (et surtout à partir de l'assassinat des Maza) comment Rosas pourrait exercer ses facultés… Toutefois, ce dernier ne fait pas le lien entre sa popularité et les représailles dont il menaçait quiconque était soupçonné d'être un subversif. Son autorité n'était pas morale, contrairement à ce qu'il peut laisser entendre en affirmant qu'il accomplissait son devoir, ou en insistant sur tout ce que lui doivent les Argentins. Son autorité s'exerçait surtout par la coercition et la violence :

> Les subversifs, moi je dis, paralysez-les de peur. Châtrez-les. (…)
> Comment c'est, messieurs [les *mazorqueros*], quand on jette dans les fleuves, ligotés dans un sac, les subversifs ?
> Comment c'est quand on les châtre ?

---

[1] *Ibid.*, p. 71. « Escribo: / Salve a este país de caer en el pecado mortal, me ordenó Dios. / Lleve mi palabra de fuego y amor a las pampas, hijo mío. / Yo le daré tiempo y salud, me dijo Dios, para que cumpla la misión que le encomiendo. / Éste es mi mandato, y usted lo cumplirá, me dijo Dios. / Y yo, que no obedecí ni a misia Agustina, obedezco la palabra de Dios ».
[2] *Ibid.*, p. 46, 24 et 83, respectivement. « Yo soy la luz », « Soy el Santo Padre », « el Padrenuestro ».
[3] *Ese manco Paz, op. cit.*, p. 38. « (…) soy Dios ».
[4] Le personnage du curé Gaete dans *Amalia* illustre bien cette alliance néfaste. Echeverría, quant à lui, parle de Rosas comme du « Dieu de la Fédération » (« el Dios de la Federación »), ou comme du « très catholique Restaurateur » (« el muy católico Restaurador ») et définit les « bons fédéraux » comme étant forcément de « bons catholiques » (« buenos federales, y por lo mismo buenos católicos »), ECHEVERRIA Esteban, *El matadero – La cautiva*, Madrid, Cátedra, Edición de Leonor Fleming, 2003, p. 92 et 93.
[5] *Ese manco Paz, op. cit.*, p. 56.
[6] Voir : SARMIENTO Domingo Faustino, *Facundo*, *op. cit.*, « ¡Barranca-Yaco ! », chap. XIII, p. 281 à 307.
[7] *El farmer, op. cit.*, p. 109. « entre pobres y necesitados ».

> Comment c'est, messieurs, quand on leur coupe la langue ?
> Comment c'est quand on leur tranche, bien nette, la peau du dos, de la poitrine, du crâne[1] ?

Sur le plan militaire, il apparaît clairement qu'à aucun moment Rosas ne fit preuve d'héroïsme : ses déconvenues avec le général Paz (contre qui il envoya des troupes mais qu'il n'affronta jamais directement) ou sa défaite humiliante à Caseros en témoignent. Il se contenta d'essayer de se protéger au maximum en éliminant ou en éloignant ses éventuels opposants.

Rosas opprimait davantage son peuple qu'il ne le protégeait. On pense au commandant Castro qui, sans doute pour rester dans ses bonnes grâces, lui « offrit » sa fille de treize ans, María Eugenia[2]. D'autres chefs d'État s'octroieront les mêmes privilèges ; le dictateur dominicain Rafael Leónidas Trujillo en fait partie, comme l'illustre Mario Vargas Llosa dans *La fiesta del Chivo*.

Nous observons que lorsqu'il parle de sexe, le meilleur patron d'*estancia* qu'est Rosas a recours à la métaphore animale :

> Quand on est un taureau, le lait fait pression vers le bas, du côté où naissent les jambes, et il bat, le lait, comme un cœur, en bas, au-dessus de la verge.
> Moi, à la campagne, (…) je me touchais la verge. C'était encore celle d'un étalon. (…)
> Il faut se débarrasser de ce lait, quand on est un taureau, avant qu'il ne caille. Parce que la tête de l'homme, avec ce lait emmagasiné, là, en-bas, se trouble. Traire. Et vite. Comme les vaches. Un homme, s'il est un homme, est un taureau et une vache[3].

Ses coïts semblent mécaniques : ils sont provoqués par des pulsions auxquelles il ne peut se soustraire. Ce sont, pour lui, des distractions ponctuelles dans sa vie de serviteur de l'État. À tel point qu'il semble en ignorer les conséquences :

> — J'ai cinq enfants de vous, patron. Vous, patron, êtes leur père. Et moi leur mère.
> — De quoi parlez-vous María Eugenia ?
> — De vos dîners, patron… Toujours au petit matin vos dîners, patron… Moi je détachais votre veste, patron, et je baissais votre pantalon. Et vous, patron, dans le fauteuil, sur le tapis, les petits matins d'été, et d'hiver, vous me faisiez les enfants.
> — Je ne suis pas sûr[4].

---

[1] *Ibid.*, p. 111-112. « A los subversivos, digo yo, metánles miedo en el alma. Cápenlos. (…) / ¿Cómo es, señores [mazorqueros], cuando se tira, a los ríos, amarrados dentro de una bolsa, a los subversivos ? / ¿Cómo es cuando se los capa ? / ¿Cómo es, señores, cuando se les corta la lengua ? / ¿Cómo es cuando se les rebana, limpita, la piel del lomo, del pecho, del cráneo ? ».

[2] Voir : *El farmer*, p. 84-86.

[3] *Ibid.*, p. 66-68. « Cuando uno es toro, la leche empuja para abajo, para el lado donde nacen las piernas, y late, la leche, como un corazón, abajo, arriba de la verga. / Yo, en el campo, (…) me tocaba la verga. Todavía era la de un semental. (…) / Hay que quitarse esa leche, cuando uno es toro, antes de que cuaje. Porque la cabeza del hombre, con esa leche depositada, allí, abajo, se enturbia. Ordeñar. Y rápido. Como a las vacas. Un hombre, si es hombre, es toro y vaca ».

[4] *Ibid.* p. 95. « – Tengo cinco hijos suyos, patrón. Usted, patrón, es su padre. Y yo su madre. / — ¿De qué habla, María Eugenia ? — De sus cenas, patrón… Siempre de madrugada sus cenas, patrón… yo le

Rosas partage de nombreux points communs avec le Patriarche de García Márquez. Dans l'hiver anglais, Rosas est lui aussi un patriarche sans enfant puisqu'il n'a jamais reconnu ceux qu'il a eus avec María Eugenia Castro. Quant à sa préférée, Manuelita, elle l'a abandonné selon lui ; ce qui n'est pas complètement exact dans les faits puisqu'elle vit aussi en Angleterre mais avec son époux. Lord Palmerston compare la situation de Rosas à celle du *Roi Lear* de Shakespeare. Réduit à l'état de vieux « *farmer* » indigent, l'ancien « Restaurateur des Lois » et meilleur gérant d'*estancias* se présente alors comme un héros tragique dans la solitude de l'exil.

Son expatriation de vingt ans après autant d'années passées à la tête du pouvoir lui font remettre en question les notions de Bien et de Mal — qu'il relativise voire banalise — et les pousser à leurs limites. Persuadé d'être « le récit de ce que le passé eut d'heureux[1] » quoi qu'en disent ses détracteurs, il compte marquer l'histoire de son empreinte. Alors, à l'instar du Suprême Dictateur de Roa Bastos, bureaucrate obsessionnel lui aussi, il veut à la fois être l'histoire et écrire l'histoire, ou du moins réécrire, corriger celle des vainqueurs.

Il bouleverse ainsi le discours historique qui devient flou et fluctuant, à l'image de la figure de Rosas dans l'historiographie argentine, qui le considérera tantôt comme un défenseur des intérêts nationaux (en cela il se distingue de l'archétype du dictateur latino-américain tel que le présente F. Noguerol Jiménez), tantôt comme le prototype de la violence d'État.

3.2.3 L'histoire comme représentation théâtrale

Si le Rosas de Rivera pense rester dans l'histoire comme « les romans » de Shakespeare, dans *El farmer* les allusions au célèbre dramaturge sont surtout des prétextes pour railler l'inculture de l'ancien « Restaurateur des Lois ». Ainsi, lorsque celui-ci établit un parallèle entre la fin tragique de Camila O'Gorman et de son amant avec celle de Roméo et Juliette, il parle de cette pièce de théâtre comme étant « la plus applaudie du chancelier Bacon[2] », autrement dit du scientifique et philosophe anglais Francis Bacon…

---

desabrochaba la chaqueta, patrón, y le bajaba los pantalones. Y usted, patrón, en la butaca, en la alfombra, en las madrugadas de verano, y en las de invierno, me hacía los hijos. / — No me consta ».

[1] *Ibid.*, p. 46. « Yo soy el relato de lo que el pasado tuvo de feliz ».

[2] *Ibid.*, p. 33. « la más aplaudida obra de teatro del canciller Bacon ».

Dans *El farmer* comme dans d'autres ouvrages du corpus, les allusions à Shakespeare sont également un prétexte pour rendre hommage à un auteur que Rivera admire. Si ce dernier refuse qu'on le considère comme un « romancier historique », c'est parce qu'il recherche la même universalité dans ses œuvres que dans celles de Shakespeare, que personne ne considère comme un « dramaturge historique » :

> Personne ne parle de Shakespeare comme d'un auteur historique. C'est parce que ses œuvres sont toujours d'actualité et moi je prétends que *La revolución*, qu'*El farmer,* construites autour de personnages réels comme Rosas dans *El farmer*, comme Castelli dans *La revolución es un sueño eterno,* peuvent être lues demain. Que le lecteur uruguayen ou nord-américain, je doute qu'on me traduise, mais là n'est pas la question, ne pense pas au siècle, mais que, si le roman est bien écrit, il s'identifie au(x) protagoniste(s)[1].

Les œuvres que cite Rivera ainsi que *La sierva* ont été adaptées et jouées au théâtre en Argentine[2]. Rivera n'est pas l'auteur des adaptations pour le théâtre mais il explique avoir assisté aux représentations[3] et avoir encouragé des auteurs trop respectueux de son texte à le retoucher parfois, soulignant par là même la spécificité narrative de ses œuvres[4].

L'importance du monologue, l'unité de lieu (*El farmer, La sierva*), la mise en scène de relations de pouvoir (qui sont atemporelles) sont autant d'explications de l'intérêt que suscitent ses ouvrages chez les dramaturges.

Par ailleurs, nous observons que chez Rivera certains personnages historiques sont considérés comme des acteurs : « Jamais plus l'Argentine n'aura le privilège d'accoucher d'un acteur comme monsieur Sarmiento[5] » affirme Saúl Bedoya. L'histoire, quant à elle, est comparée à un théâtre (image qui n'est pas sans rappeler les « *Festspiele* » de Borges dans « Thème du traître et du héros »). Ainsi, dans *En esta dulce tierra*, on peut lire que :

---

[1] RABAT Marina, *Una entrevista a Andrés Rivera: « Un estilo propio habla de la experiencia histórica », op. cit.* Nous avons traduit : « Nadie habla de Shakespeare como autor histórico. Es que sus obras siguen teniendo actualidad y yo pretendo que *La revolución,* que *El farmer* situados con personajes reales como Rosas en *El farmer*, como Castelli en *La revolución es un sueño eterno* puedan ser leídos mañana. Que el lector uruguayo o norteamericano, dudo que me traduzcan, pero esto es otra cuestión, no piense en el siglo, sino que, si la novela tiene una buena escritura, se identifique con el protagonista o con los protagonistas ».

[2] Adrián Blanco est l'auteur de "El farmer Rosas en el destierro" de Andrés Rivera, (Teatro La Máscara, 2002), Andrés Bazzalo a adapté *La sierva* (2005), Daniel Ritto et Pablo Silva ont adapté *La revolución es un sueño eterno* (2006). Santos Vega a également mis en scène une adaptation de cette œuvre à l'occasion du Bicentenaire de la Révolution (2010). Ce sont des exemples, la liste n'est pas exhaustive.

[3] CABRERA Hilda, « Argentina es un país degradado que cría asesinos », *Página /12*, 4/02/2005. Lien (consulté le 23/11/14) : http://www.pagina12.com.ar/diario/espectaculos/6-46939-2005-02-04.html

[4] SAER Juan José, KARTUN Mauricio, PIGLIA Ricardo, MONTI Ricardo, RIVERA Andrés, COSSA Roberto, *Narradores y dramaturgos*, Santa Fe, Universidad del Litoral e Instituto Nacional del Teatro, 2002, p. 76.

[5] *El amigo de Baudelaire, op. cit.*, p. 36. « Nunca más la Argentina tendrá el privilegio de parir un actor como el señor Sarmiento ».

> Cufré, en quittant la maison du général Paz, eut une perception inhabituelle de ce théâtre paradoxal que, dans les manuels scolaires, on désigne avec le nom d'histoire (…)[1].

Dans *El farmer*, Rosas demande : « Qui monte sur la scène, regarde Urquiza dans les yeux, et le contredit[2] ? » tandis qu'Urquiza incrimine les anciens amis de Rosas qui se sont enrichis quand celui-ci était au pouvoir.

C'est essentiellement dans *La revolución es un sueño eterno* que la métaphore du théâtre est employée pour faire référence à l'histoire et au rôle de Castelli. Pour commencer, l'endroit où vit ce dernier, décrit dans le style d'une indication scénique, ressemble à un décor de théâtre :

> Je regarde la table sur laquelle j'ai posé le cahier à couverture rouge et je regarde, sur la table, un encrier dont la base est en pierre, et la bougie, grosse, qui éclaire le cahier, la table et, je crois, mon front, ma bouche et la main qui écrit. Et une chaise vide, de l'autre côté de la table, entre la bougie et moi. (…)
> (À gauche de la scène, un lit de camp de soldat. Au pied du lit de camp de soldat — pour que je n'oublie pas, qui que je sois — , une couverture de couleur fumée, propre, pliée avec soin. À la tête du lit de camp de soldat, enroulée, une cape bleue, qui sent le crottin et le sang. Entre la couverture et la cape, un échiquier : les trente deux pièces du jeu sont en étain (…))[3].

Castelli vit seul dans cette pièce qui fait figure d'antichambre de la mort. Il semble vivre en faisant abstraction du temps et de l'espace. Le temps est suspendu et l'orateur de la Révolution connaît, comme Rosas dans *El farmer*, une sorte d'exil dans cet espace neutre, froid, dépouillé. C'est justement dans ce non-lieu que Castelli, quasiment immobilisé par la maladie et réduit au silence, rédige ses cahiers et se raccroche à l'utopie de la révolution ; car « lieu d'un non-lieu, l'utopie est le rêve compensateur d'un monde sans envers, mais tout aussi bien l'espérance motrice de l'histoire[4] ».

Castelli, qui pense que ses camarades révolutionnaires et lui ont fait irruption trop tôt sur la scène de l'histoire, se compare à un acteur égaré dans une pièce de théâtre — l'histoire — devenue tragédie :

---

[1] *En esta dulce tierra*, *op. cit.*, p. 18. « Cufré, al abandonar la casa del general Paz, tuvo una infrecuente percepción de ese teatro paradojal que, en los libros de texto, se designa con el nombre de historia (…) ».
[2] *El farmer, op. cit.*, p. 83. « ¿Quién sube al escenario, mira a Urquiza en los ojos, y lo desmiente ? ».
[3] *La revolución es un sueño eterno*, *op. cit.* chap. III, c. 1, p. 25. « Miro la mesa en la que apoyé el cuaderno de tapas rojas, y miro, en la mesa, un tintero con base de piedra, y la vela, gruesa, que alumbra el cuaderno, la mesa y, creo, mi frente, mi boca y la mano que escribe. Y una silla vacía, del otro lado de la mesa, entre la vela y yo. (…). / (A la izquierda del escenario, un catre de soldado. A los pies del catre de soldado —para que yo no olvide, sea yo quien sea—, una manta color humo, limpia, doblada con prolijidad. En la cabecera del catre de soldado, enrollada, una capa azul, que huele a bosta y sangre. Entre la manta y la capa, un tablero de ajedrez : las treinta y dos piezas del juego son de peltre (…)) ».
[4] DE GANDILLAC Maurice, PIRON Catherine, *Le discours utopique*, Paris, Union Générale d'Edition, collection 10/18, 1978.

> Est-il fou Castelli ? Est-il idiot ? Ou bien assigne-t-on à Castelli, dans une tragédie qu'il n'a pas écrite, le rôle de fou et d'idiot qui se demande pourquoi sa main, qui a tué, tremble[1] ?

Son procès est décrit telle une représentation théâtrale, les « acteurs » se succèdent à la barre, ou sur la scène. La focalisation interne fait de Castelli le spectateur muet de son propre procès auquel il assiste sans y prendre part.

Dans *El general en su laberinto*, Bolívar déclare : « Je suis condamné à un destin de théâtre[2] ». Il semble en être de même pour Castelli qui se met en scène dans le décor qu'est sa chambre, à la fois comme acteur et spectateur : amateur des pièces de Brecht, Rivera installe, en effet, une certaine distanciation. Incapable de parler, son personnage se décrit comme un pantomime secoué par le rire que provoquent en lui l'ironie de sa propre vie et celle de l'histoire :

> Que suis-je ? (…)
> Suis-je un acteur qui, muet, regarde la scène, le public qui le contemple, et rit ? (quel que soit celui qui est sur la scène, il ne parle pas. Il rit sans ouvrir la bouche, sans bouger la langue, et le rire qui lui secoue le ventre résonne comme un tiroir qui se referme.) De quoi rit-il celui qui est sur la scène, quel que soit celui qui est sur la scène ? Suis-je un acteur qui écrit qu'il rit de lui et des vies qu'il a vécues : qui rit de l'histoire — une scène aussi irréelle que celle que lui occupe en ce moment — et des hommes qui la traverse, des rôles qu'ils incarnent et de ceux qu'ils renoncent à incarner ? Des marionnettes qui prolifèrent, tenaces sur la scène de l'histoire, et qui mâchent de la cendre ? (Il rit, quel qu'il soit celui qui rit, sans ouvrir la bouche, sans bouger la langue, et le rire résonne dans son ventre comme un tiroir qui se referme : il vient d'écrire marionnettes, il vient d'écrire pour la deuxième fois scène, et marionnettes et scène suggèrent une métaphore outragée par l'usage et la trivialité.)[3].

L'histoire, associée à l'irréalité, est donc le contraire de la révolution qui serait la seule réalité, si l'on se fie à la phrase de Lénine citée en épigraphe. L'histoire est aussi irréelle et fictive qu'une pièce de théâtre. Sur la scène de l'histoire, des hommes incarnent momentanément certains rôles, des marionnettes s'immiscent. Parfois l'histoire est la même, elle n'évolue pas, les rôles restent les mêmes, seuls les acteurs changent, de manière presque cyclique :

---

[1] *La revolución es un sueño eterno*, *op. cit.*, chap. II, c. 2, p. 133-134. « « ¿Es loco Castelli ? ¿Es idiota ? ¿O a Castelli se le asigna, en una tragedia que no escribió, el papel de loco y de idiota que se pregunta por qué su mano, que mató, tiembla ? ».

[2] GARCIA MARQUEZ Gabriel, *El general en su laberinto*, Buenos Aires, Planeta, 1995, p. 87. Nous avons traduit : « estoy condenado a un destino de teatro ».

[3] *Ibid.*, chap. III, c. 1, p. 25-26. « ¿Qué soy? (…) / ¿Soy un actor que, mudo, mira desde el escenario, al público que lo contempla, y se ríe? (sea quien sea el que está en el escenario, no habla. Se ríe sin abrir la boca, sin mover la lengua, y la risa que le sacude el vientre suena como un cajón que se cierra.) ¿De qué se ríe el que está en el escenario, sea quien sea el que está en el escenario? / Soy un actor que escribe que se ríe de él y de las vidas que vivió: que se ríe de la historia —un escenario tan irreal como el que él, ahora, ocupa— y de los hombres que lo cruzan, de los papeles que encarnan y de los que renuncian a encarnar? ¿De las marionetas que proliferan, tenaces en el escenario de la historia, y que mastican ceniza? (Se ríe, sea quien sea el que se ríe, sin abrir la boca, sin mover la lengua, y la risa suena en su vientre como un cajón que se cierra : acaba de escribir marionetas, acaba de escribir, por segunda vez, escenario, y marionetas y escenario proponen una metáfora ultrajada por el uso de la trivialidad.) ».

> Qu'est-ce qui a changé, dans le ciel et sur la terre, d'un mois de juillet, s'il eut lieu, à un autre mois de juillet, pour que les masques s'échangent pendant la représentation théâtrale ? J'écris : Qu'est donc mon monologue avec vous, Álzaga, si ce n'est une scène, endommagée par le temps, d'une représentation théâtrale inachevée ? Qu'est monsieur Rivadavia sinon le nom avec lequel Álzaga retourne sur la scène ?
> Les masques ont changé : la représentation théâtrale ne nous a pas changés, moi, Moreno, Agrelo, Vieytes, French, Warnes, ni les fainéants et désœuvrés qui fuient, sans espoir, les maîtres de la vie et de la mort. Elle n'a pas changé Buenos Aires ni le pays[1].

Castelli, accablé par son destin et par la tournure de l'histoire, empêtré dans la tragédie qui se joue malgré lui, ressemble aux mauvais comédiens dont parle son père :

> Castelli, le cigare qui fume dans la bouche qui ne tremble pas, écoute le vieil homme [son père] dire qu'il a oublié beaucoup de choses, sauf une : le destin est un hasard qui s'organise. Seuls les mauvais comédiens ignorent cette vérité aussi irréfutable que l'enfer. Parole de Grecs, pères de la tragédie[2].

Sous la plume de Rivera, Castelli devient un personnage tragique non seulement parce qu'il est désavoué mais aussi parce que dès les premiers mots de l'*incipit* du roman, la mort est présente, comme un personnage de plus, et qu'elle est déjà à l'œuvre.

L'approche de la mort est l'élément déclencheur du processus d'écriture chez Castelli qui ne peut presque plus parler. C'est dans ses cahiers qu'il décrit l'avancement de sa maladie mais aussi ses angoisses face à la mort, notamment dans le chapitre IX :

> J'ai froid aux dents. Qu'est-ce qui refroidit avant que le corps ne cesse d'être l'enfer privé qu'on aime, peu importe les abominations que le corps nous impose ? Le sang ? Les pieds[3] ?

Comme nous l'avons vu précédemment, Castelli livre ses souffrances, décrit les affres de sa maladie et son évolution de manière hyperréaliste, voire brutale. Cette façon d'évoquer la maladie et l'approche de la mort a sans doute aussi, pour le narrateur, une fonction cathartique : en se passionnant pour les mots et les images qui dénotent la terreur et en verbalisant cette peur grandissante, Castelli oublie momentanément la

[1] *Ibid*, chap. XX, c. 1, p. 99. « ¿Qué cambió, en el cielo y en la tierra, de un mes de julio, si lo hubo, a otro mes de julio, para que se trocaran las máscaras en la representación teatral? Escribo : ¿Qué es mi monólogo con usted, Alzaga, si no una escena, injuriada por el tiempo, de una inacabada representación teatral? ¿Qué es el señor Rivadavia si no el nombre con que Alzaga retorna al escenario? / Cambiaron las máscaras : la representación teatral no me cambió a mí, a Moreno, Agrelo, Vieytes, French, Warnes, y a los vagos y mal entretenidos que huyen, sin esperanzas, de los señores de la vida y de la muerte. No cambió a Buenos Aires ni al país ».

[2] *Ibid*, chap. III, c. 2, p. 139. « Castelli, el cigarro que humea en la boca que no tiembla, escucha que el anciano [su padre] dice que olvidó muchas cosas, menos una : el destino es una casualidad que se organiza. Solamente los malos comediantes desconocen esa verdad tan irrefutable como el infierno. Palabra de griegos, padres de la tragedia ».

[3] *Ibid.*, chap. IX, c. 1, p. 45. « « Siento frío en los dientes. ¿Qué se enfría antes de que el cuerpo deje de ser el infierno privado que uno ama, no importa las abominaciones que, a uno, el cuerpo le impone? ¿La sangre? ¿Los pies? ».

cruauté de la situation.

Quand le docteur Cufré lui annonce qu'il va l'amputer gravement, il lui conseille de mettre de l'ordre dans ses papiers, faisant comprendre ainsi à son patient sa mort prochaine. La mort est souvent évoquée par des euphémismes ou de manière métaphorique :

> On dit qu'on t'appelle nuit. Viens nuit, Castelli est ici. Viens putain de nuit.
> Écrivez que peu vous importe quand arrivera la fin du chemin[1].

La mort est imprévisible et toute-puissante : « On ne sait pas quand on va mourir ; on doit savoir comment on va mourir[2] ». Castelli la défie avec l'idée du suicide : « Un tir, Castelli, un tir dans la bouche qui pue[3] ». Ce serait pour le narrateur un soulagement, l'arrêt de ses souffrances mais aussi une façon de mourir dignement : « JE NE VEUX PAS MOURIR (…). Pas comme cela, écrit Castelli. Pas seul. (…) Pas en étant l'objet du rire et de la pitié des autres[4] ». Néanmoins, malgré plusieurs invitations de la mort ou provocations de celle-ci par l'idée du suicide, il ne passe pas à l'acte. Il souffre jusqu'à la fin et l'on devine qu'il s'éteint de mort naturelle. L'antépénultième chapitre de son deuxième cahier est consacré à son testament et les deux derniers chapitres transcrivent ses ultimes paroles. Le tragique se dégage ici de la fatalité et de la lutte désespérée de Castelli contre ce *fatum*.

Rivera a expliqué dans différentes entrevues que c'est la situation ironique et tragique de l'orateur de la Révolution de Mai victime d'un cancer de la langue qui lui a donné cette impulsion que décrit Faulkner pour écrire *La revolución es un sueño eterno*. La fiction va permettre à Rivera de souligner cette ironie, de la décliner. Ainsi l'ancien avocat qu'a été Castelli ne peut même pas se défendre lors de son procès et refuse de le faire par écrit :

> Castelli regarde les feuilles blanches, empilées sur un bureau d'écolier et croit entendre qu'on demande à Viamonte, Luzuriaga, Montes de Oca, Basavilbaso, Valera (…) si lui, Castelli, *a engagé la conversation ou s'il a eu des relations sexuelles avec des femmes* (…).
> Castelli croit entendre qu'on lui demande s'il a quelque chose à ajouter aux témoignages de messieurs Viamonte, Luzuriaga, Montes de Oca, Basavilbaso, Valera. Castelli (…) regarde la pile de feuilles blanches qui repose sur le bureau d'écolier et secoue la tête, de gauche à droite, la bouche muette, pour qu'on sache qu'il dit non[5].

---

[1] *Ibid.*, p. 48 et 49. « Dicen que te llaman noche. Vení noche, que aquí está Castelli. Vení, noche puta », « Escriba que no le importa cuándo llegará al fin del camino ».
[2] *Ibid.*, p. 49. « Uno no sabe cuándo va a morir ; uno debe saber cómo va a morir. ».
[3] *Ibid.*, p. 46. « Un tiro, Castelli, un tiro en la boca que hiede »
[4] *Ibid.*, p. 45. « NO QUIERO MORIR (…) No así, escribe Castelli. No solo. (…) No objeto de la risa y la piedad de los otros ».
[5] *Ibid.*, chap. VI, c. 1, p. 36-39. « Castelli mira las hojas en blanco, apiladas en su púpitre de escolar, y cree escuchar que le preguntan a Viamonte, Luzuriaga, Montes de Oca, Basavilbaso, Valera (…) si él, Castelli,

L'auteur accentue l'ironie de la situation de Castelli à la fin du roman, lorsqu'il précise que, parmi ses biens, celui-ci possède une trousse contenant deux pastilles de poison élaborées par son père mais qui sont périmées et donc inopérantes. Son père pharmacien, qui n'a pas pu guérir son fils, ne l'aidera pas non plus à se suicider.

Dans une entrevue, Rivera a cité Lénine disant que « la patience et l'ironie étaient les vertus des révolutionnaires[1] ». Or dans le roman, les rares fois où Castelli rit sont toujours rattachées à des situations ironiques. Il rit — intérieurement, puisque sa bouche mutilée l'empêche de rire « normalement » — en évoquant sa situation d'orateur muet au début du roman. Plus tard, il rit, malgré sa maladie, à son association d'idées entre le futur mariage de sa fille avec un contre-révolutionnaire et l'histoire des Capulet et des Montaigu de Vérone dont lui a parlé Abraham Hunger[2].

À l'agonie, le tribun de la Révolution pourrait reprendre à son compte cette citation avec laquelle Saúl Bedoya clôt son récit dans *El amigo de Baudelaire* : « *Trouvez-vous que j'aie assez bien joué cette farce de la vie*[3] *?* ». Il s'agit en réalité des derniers mots de l'Empereur Auguste, qui aurait seulement ajouté dans un dernier souffle : « Si vous êtes contents, battez donc des mains et applaudissez[4] ! ».

3.3 La fiction rivérienne : une mise en scène de l'écriture problématique de l'histoire.

Nous proposons d'étudier ici comment Rivera écrit l'histoire à rebrousse-poil du discours longtemps officiel et comment la fiction lui permet de se réapproprier cette histoire pour en donner sa ou plutôt ses versions et variations.

---

entabló comunicación o trato carnal con mujeres (…). / Castelli cree escuchar que le preguntan si tiene algo que agregar a los testimonios de los señores Viamonte, Luzuriaga, Montes de Oca, Basavilbaso, Valera. Castelli (…) mira la pila de hojas en blanco que yace sobre su púpitre de escolar, y mueve la cabeza, de izquierda a derecha, la boca muda, para que se sepa que dice no ».

[1] LANESE Diego MONTERO Hugo, PORTELA Ignacio, « Andrés Rivera: "No puedo hacer otra cosa que escribir libros" », in *Andrés Rivera, de ficción y de revolución*, Revista Sudestada n°10. Lien (consulté le 2/12/14) : http://www.revistasudestada.com.ar/web06/article.php3?id_article=228

Nous avons traduit : « Paciencia e ironía son virtudes de los revolucionarios ».

[2] *La revolución es un sueño eterno*, *op. cit.*, chap. VIII, c. 2, p. 159.

[3] *El amigo de Baudelaire*, *op. cit.*, p. 90-91. « « *¿les parece que he representado bien, hasta el final, la farsa de la vida?* »

[4] SUETONE, *Les douze Césars*, « Auguste », XCIX. Traduction du latin par M. De la Harpe, Paris, Gabriel Warée (libraire), 1805, p. 413.

3.3.1 Six personnages en quête d'identité

Nous avons vu que l'essor de l'historiographie libérale de la fin du XIX^e^ siècle est contemporain de la mise en place de l'unité de la nation argentine. L'une des tâches des premiers historiens a été de participer à la construction d'une identité argentine. Miguel Ángel de Marco rappelle que les idées des historiens de la génération de Mitre

> ont eu une valeur constitutive, importante aussi du point de vue de la formation de ce qu'ils ont appelé « *crisol de razas* » [« *creuset de races* »]. Aujourd'hui, on parle d'unité dans la diversité. Mais à cette époque on pensait « fondre » les apports externes et internes et en extraire une sorte de personnage unique qui serait « l'Argentin ». C'était une position assez naïve[1].

Rappelons qu'un panthéon de héros, présentés comme des modèles auxquels les petits Argentins devaient s'identifier, était conjointement élaboré.

À l'inverse, les trois protagonistes référentiels de Rivera se caractérisent, eux, par leurs questionnements autour de leur identité. Rosas a beau répéter inlassablement « Je suis Rosas », affirmer être celui qui a installé « pendant plus de vingt ans, les bases — perpétuelles, si Dieu le permet — de l'argentinité[2] » et ne jamais avoir douté, sa situation d'exilé ébranle ses certitudes :

> Suis-je le nom de l'Histoire qui se regarde dans aucun miroir et parle à aucun miroir ?
> Suis-je le nom d'un vieil homme qui, à la lueur de quelques bougies, pleure face à aucun miroir[3] ?

Tandis qu'il se rase devant un miroir, il explique qu'il n'avait pas besoin de cet objet avant puisque c'était Manuelita qui le rasait. Le miroir, pour lui, c'était sa fille, son double :

> Tous deux nous rions.
> Elle et moi sommes Rosas.
> Rosas rit[4].

Mais celle-ci ne vit plus avec lui : « Manuelita, qui était mon miroir, n'est pas là[5] ».

---

[1] Entretien avec M. Giuffré, *En busca de una identidad (La Novela Histórica en Argentina)*, *op. cit.*, p. 67. Nous avons traduit : « (…) tuvieron un valor fundacional, importante también desde el punto de vista de la formación de lo que ellos denominaron 'crisol de razas'. Hoy se habla de unidad en la diversidad. Pero en esa época se pensaba 'fundir' los aportes externos e internos y extraer de ahí una especie de personaje único que venía a ser 'el argentino'. Es una postura bastante ingenua ».

[2] *Ese manco Paz, op. cit.*, p. 95. « (…) durante más de veinte años, las bases —perpetuas, si Dios lo permite— de la argentinidad ».

[3] *El farmer*, *op. cit.*, p. 25. « ¿Soy el nombre de la Historia que se mira a ningún espejo, y habla con ningún espejo? / ¿Soy el nombre de un hombre viejo que, a la luz de unas velas, llora frente a ningún espejo? »

[4] *Ibid.*, p. 77. « Los dos reímos. / Ella y yo somos Rosas. / Rosas ríe ».

[5] *Ibid.*, p. 81. « No está Manuelita, que era mi espejo ».

Le miroir, même absent, est une métaphore et un objet récurrents chez Rivera. Il permet « l'autocontemplation qui conduit à la connaissance de soi, à la rencontre de sa propre identité, sans subterfuges ni peurs[1] » explique C. Perilli. Dans *La revolución es un sueño eterno,* Castelli y fait souvent allusion et l'on retrouve cet objet à la fin du roman dans l'inventaire de ses maigres biens. Comme Rosas, Castelli se dédouble et donne l'impression d'être à la fois capable d'introspection et de détachement ; on le voit dans l'extrait qui suit :

> Que suis-je ? Un acteur qui lève les yeux d'un cahier à couverture rouge, et regarde la pénombre transparente d'une chambre sans fenêtre, haute de plafond, et qui suggère, depuis la scène, au public qui le contemple, que l'hiver est arrivé en ville ? (…)
> Suis-je le public qui contemple un acteur muet, et qui lui renvoie, avec les symétries implacables d'un miroir, ses représentations : et qui, cependant, parfois se réjouit du rire de vieux ventriloque qui émerge — spasmodique, discret et froid — du centre de son corps ?
> Moi, qui suis-je[2]?

Le dédoublement ou jeu de miroir est souvent accompagné d'une série d'interrogations concernant son identité. Dès le deuxième chapitre, on sait pourtant qui il est :

> (…) l'orateur de la Révolution et le représentant de la Première Junte dans l'armée du Haut-Pérou (…). Moi, Juan José Castelli, fils de l'apothicaire ou proto-médecin Ángel Castelli, d'origine vénitienne, et María Josefa Villarino, simplement femme (…)[3].

Néanmoins, même s'il affirme sur un papier « Je suis Castelli » quand il sort de chez lui, son identité paraît fragmentée, multiple. Il dit à moment « il n'y a pas deux Castelli[4] », y en aurait-il davantage ? Il ne veut pas être le père d'Ángela et veut qu'elle l'appelle Castelli, il est à la fois la figure historique, porte-parole de la Révolution et représentant de la Première Junte dans l'armée du Haut-Pérou et l'homme « privé », père, mari, cousin, ami, souffrant et moribond. Il semble parfois perdre ses repères, comme le montre ce chapitre qui s'apparente à un monologue et que nous pouvons mettre en parallèle avec l'extrait *d'El farmer* cité précédemment :

---

[1] PERILLI Carmen, « El símbolo del espejo en Borges », *Revista Chilena de Literatura*, abril de 1983, n°21, Santiago, Universidad de Chile, p. 149. Nous avons traduit : « (…) la autocontemplación que conduce al conocimiento de uno mismo y al encuentro de la verdadera identidad, sin subterfugios ni miedos ».

[2] *La revolución es un sueño eterno*, *op. cit.,* chap. III, c. 1, p. 25-26. « ¿Qué soy? ¿Un actor que levanta sus ojos de un cuaderno de tapas rojas, y mira la transparente penumbra de una habitación sin ventanas, de techo alto, y que sugiere, desde ese escenario, al público que lo contempla, que el invierno llegó a la ciudad?(…) ¿Soy el público que contempla a un actor mudo, y que le devuelve, con las simetrías implacables de un espejo, sus representaciones ; y que, sin embargo, a veces celebra la risa de viejo ventrílocuo que le emerge —espasmódica, sigilosa y fría— del centro del cuerpo? / Yo, ¿quién soy? ».

[3] *Ibid.*, chap. II, c. 1, p. 18-20. « (…) el orador de la Revolución y el representante de la Primera Junta en el ejército del Alto Perú (…). Yo, Juan José Castelli, hijo del boticario o protomédico Ángel Castelli, de origen veneciano, y María Josefa Villarino, meramente mujer (…) ».

[4] *Ibid.*, chap. VII, c. 1, p. 43. « no hay dos Castelli ».

> Qui écrit les questions qu'écrit cette main ? L'orateur de la Révolution ? Le représentant de la Première Junte dans l'armée du Haut-Pérou ? L'amputé de la langue ? Qui parmi eux dicte ces signes ? Peut-être quelqu'un qui n'est aucun d'entre eux[1] ?

Piégé dans la tragédie qui est en train de se jouer, l'ancien orateur de la Révolution n'est plus maître de son destin et laisse transparaître ses doutes et ses interrogations sur ce qu'il a été et ce qu'il est devenu. Il paraît se dédoubler et la polyphonie engendrée par la présence de deux narrateurs, un narrateur homodiégétique et un narrateur — en apparence — hétérodiégétique, reflète cette impression de dédoublement. Dans certains chapitres, le narrateur est à la première personne, dans d'autres à la troisième ; parfois, les deux narrateurs sont présents dans un même chapitre[2], voire dans un même paragraphe :

> Ce qui qu'ils appellent Castelli monte, lentement, un escalier. Il compte, lentement, les marches en bois. Il entre dans une pièce. Il s'assied, transi de froid, épuisé, sur un banc, face à la porte. La table le sépare de la porte ouverte de la pièce. Il ferme les yeux.
> Ce qui se trouve là, transi de froid, épuisé, assis sur un banc, face au fleuve, les yeux fermés, attend. J'ai attendu. Je me suis enveloppé dans la cape, j'ai appuyé ma tête contre le mur, et j'ai attendu (...)[3].

Castelli — qui écrit deux cahiers — se dédouble et semble être la voix de ces deux narrateurs ; un autre exemple renforce cette idée :

> Je note :
> • Castelli relit, dans le deuxième cahier à couverture rouge, les pages qu'il a écrites dans le deuxième cahier à couverture rouge ;
> • Castelli, qui relit les pages qu'il a écrites dans le deuxième cahier à couverture rouge, ne vomit pas ;
> • Castelli confiera au papier ce que, des hommes comme lui, qui ne parlent pas, confient au papier.[4]

Dans *El farmer* et *Ese manco Paz*, avec ou sans miroir, les personnages se réfléchissent. À la fin d'*El farmer*, Rosas dit :

[1] *Ibid.*, chap. XXI, p. 101. « ¿Quién escribe las preguntas que escribe esta mano? ¿El orador de la Revolución? ¿El representante de la Primera Junta en el ejército del Alto Perú? ¿El lengua cortada? ¿Quién de ellos dicta estos signos? ¿Acaso alguien que no es ninguno de ellos? ».
[2] 20 chapitres sont à la 1ère personne du singulier, 13 sont à la 3ème personne et 3 chapitres mêlent 1ère et 3ème personne.
[3] *Ibid.*, chap. XXII, c. 1, p. 104-105. « Eso que llaman Castelli sube, despacio, una escalera. Cuenta, despacio, los peldaños de madera. Entra a una pieza. Se sienta, aterido, exhausto, en un banco, de cara a la puerta. Lo separa, de la puerta abierta de la pieza, la mesa. Cierra los ojos. / Eso que está ahí, aterido, exhausto, sentado en un banco, de cara al río, los ojos cerrados, espera. Esperé. Me envolví en la capa, apoyé la cabeza en la pared, y esperé. (...) ».
[4] *Ibid.*, chap. VIII, c. 2, p. 158. « Anoto :
- Castelli relee, en el segundo cuaderno de tapas rojas, las páginas que escribió en el segundo cuaderno de tapas rojas;
- Castelli, que relee las páginas que escribió en el segundo cuaderno de tapas rojas, no vomita;
- Castelli confiará al papel aquello que, hombres como él, que no hablan, confían al papel ».

> Il neige.
> Il gèle.
> Le jour est parti.
> Je regarde Rosas.
> *Tout est triste*[1]

Paz, quant à lui, déclare :

> Je n'oublie pas que je suis argentin et, c'est pourquoi, je me regarde, ici, à Buenos Aires, dans la ville qui fut ma prison et dont les maîtres m'accueillent aujourd'hui chaleureusement (…)[2].

Comme Castelli, Rosas et Paz s'auto-apostrophent : « Où avez-vous donc échoué, général[3] ? » se demande Paz, « Es-tu sûr, Juan Manuel, en cette fin d'après-midi, que personne ne te cherche[4] ? » se demande Rosas.

Ces trois figures historiques sont tout sauf monolithiques. Elles posent et se posent beaucoup de questions, comme pour souligner que l'histoire reste une énigme, même pour ses acteurs qui ne la maîtrisent pas. Au soir de leur vie, ces personnages référentiels réfléchissent sur leur identité et se réfléchissent, étant à la fois des grandes figures et des hommes redevenus comme les autres. Car, comme le souligne Paz : « On n'en finit jamais de se connaître (…). On meurt, (…) avec un vertige interminable de questions dans la gorge[5] ».

Le roman historique répond à deux pulsions ou tendances selon Jitrik : la tendance de l'individu à se reconnaître dans un processus de grandes transformations ou d'événements historiques « dont la rationalité n'est pas claire » et la tendance à chercher « une définition de l'identité fortement remise en cause par certains événements politiques[6] ». En pleine introspection, écartés du pouvoir ou de la vie politique et en proie au doute, les trois protagonistes de Rivera s'interrogent sur leurs choix, leurs décisions, ou cherchent des explications à leur situation présente ; ils s'interrogent sur leurs rapports à leurs semblables, aux autres Argentins. Ils sont à la fois Mêmes et Autres : Argentins, mais dans une situation qui les exclut de la communauté. Castelli est en train de se faire juger et ce qu'il a fait pendant la Révolution ne semble se résumer qu'à des choses condamnables. Rosas est en exil et lutte contre l'oubli. L'argentinité dont

[1] *El farmer, op. cit.*, p. 121. « Nieva. / Hiela. / El día se fue. / Miro a Rosas. / *Es triste todo* ».
[2] *Ese manco Paz, op. cit.* p. 14. « Yo no olvido que soy argentino, y, por eso, me miro, aquí, en Buenos Aires, en la ciudad que fue mi cárcel y cuyos dueños me agasajan, hoy (…) ».
[3] *Ibid.*, p. 47. « ¿Dónde está usted parado, general? ».
[4] *El farmer, op. cit.*, p. 95. « ¿Estás seguro, Juan Manuel, en esta tarde que se va que nadie te busca? ».
[5] *Ese manco Paz, op. cit.* p. 73. « Uno nunca termina de conocerse (…). Uno muere, (…) con un vértigo inacabable de preguntas en la garganta ».
[6] JITRIK Noé, *Historia e Imaginación Literaria, las posibilidades de un género*, *op. cit.*, p. 17.

il a installé les bases est un amalgame d'héritage espagnol et de valeurs rurales (la *pampa*, l'élevage, le dressage, les *gauchos*). Ces valeurs et cet héritage, Sarmiento les associe à la barbarie. Au pouvoir à son tour, celui-ci les renie et s'emploie à concrétiser son idéal ; pour lui, civiliser le pays revient à « semer de fermes nord-américaines la campagne argentine[1] » et à imposer la culture française dans les grandes villes. Quant à Paz, soldat retraité et statufié, il semble avoir perdu son identité. Il se sent étranger dans son propre pays et se demande : « *où est la patrie[2] ?* ». Malgré la concision de ses romans, on remarque que les personnages de Rivera font souvent mention des repas qu'ils prennent ; et si l'on doit trouver une trace de « couleur locale » dans notre corpus d'œuvres, c'est au niveau de la nourriture qu'elle semble se manifester[3]. Avant son opération, Castelli mange des petits chaussons à la viande (*empanadas*), puis de la nourriture moins solide (de la confiture de lait ou du potiron, aliments que Rosas fera découvrir aux Anglais dans *El farmer*) ; nous avons vu qu'en Angleterre Rosas continue à se nourrir comme un *gaucho* (en buvant du maté et en mangeant de la viande grillée). Nous constatons que Paz, en revanche, se nourrit d'aliments plus « neutres » comme le poulet ; au lieu du traditionnel maté il boit du café noir ou du rhum et fume des petits cigares brésiliens.

Les interrogations autour de l'identité et de la connaissance de soi ne se limitent pas aux romans dont les protagonistes sont des personnages référentiels.

Ainsi, on retrouve le miroir dans *En esta dulce tierra*, *El amigo de Baudelaire* ou encore *La sierva*. Mais celui-ci ne remplit pas complètement la même fonction dans ces trois romans. Dans une situation de danger imminent, Cufré s'observe dans un miroir, observe son corps encore jeune et réfléchit à la façon de se préserver :

> Cufré se regarda dans un miroir. Il vit des épaules fortes, un visage pâle et la peau du visage pâle collée à des os durs, des yeux petits et froids sur le visage pâle et la peau du visage pâle collée aux os durs, une bouche qui ne cédait pas à la surprise ou à la perplexité, les cheveux noirs et courts. Cufré recula de quelques pas du miroir. L'art d'atteindre la vieillesse, à moins qu'on ne soit idiot, c'est de garder la bouche fermée, dit Cufré à l'image floue que lui rendait le miroir. *Celui qui n'est pas complètement avec nous est contre nous*. N'oublie pas ça, dit Cufré, à l'image floue que lui rendait le miroir. Celui qui parle perd. Dans le miroir, l'image floue sourit. Le sourire ressemblait à une grimace, comme si un acide tenace brûlait quelque chose à l'image floue du miroir. Cufré prit son pouls. Normal, se dit Cufré, satisfait[4].

[1] *Ese manco Paz, op. cit.*, p. 38. « sembrar de granjas norteamericanas el campo argentino ».
[2] *Ibid.*, p. 13. « *¿Dónde está la patria?* ».
[3] Nous obervons que de manière générale la nourriture et/ou la boisson font office de marqueurs d'identité chez Rivera, parfois de manière stéréotypée : par exemple, les Irlandais boivent du whisky (*Hay que matar*), Salomón Weld et Raquel Ellendorf mangent des croissants à Paris (*Nada que perder*, *op. cit.*, p. 49 à 53), le nazi Schrader réfugié à Bariloche mange des saucisses et boit de la bière et du schnaps (*Traslasierra*, Buenos Aires, Seix Barral, 2007, p. 11).
[4] *En esta dulce tierra, op. cit.*, p. 33. « Cufré se miró en un espejo. Vio unos hombros fuertes, una cara pálida

À partir de ce moment, il prend la décision irrévocable de se taire. Cufré n'est ni fédéral, ni unitaire, mais à cette époque-là, ceux qui n'adhéraient pas complètement à la cause de la Fédération étaient considérés comme « des unitaires sauvages, immondes et écœurants[1] ». Lui semble néanmoins savoir où il se situe d'un point de vue éthique et politique. Au début du roman, on apprend qu'il a choisi de rentrer en Argentine malgré le contexte rosiste, alors qu'il aurait pu rester travailler à Paris, à l'asile de Charenton, auprès du professeur Girard. D'ailleurs, celui-ci ne comprend pas sa décision qu'il qualifie de suicidaire. Mais pour Cufré, être Argentin c'est se battre « contre tout espoir ». Se battre, pour lui, reviendra à éviter la capture, survivre, sans faire de compromis pour autant en choisissant un camp et sans trahir ses convictions.

Un peu plus loin, au moment de quitter définitivement sa maison parce qu'il se sait traqué, Cufré, sûr de lui, ne prend pas la peine de se regarder dans le miroir : « (…) et, comme c'était son habitude, il ne se regarda pas dans le miroir accroché à l'un des murs. Il éteignit la bougie et sortit, à nouveau, dans la rue[2] ». De la même façon, à la fin du roman, quand il sort de la cave après de longues années d'enfermement et se retrouve dans le salon d'Isabel Starkey, il semble être resté le même que lorsque, devant son miroir, il avait décidé de se taire. Il sait qui il est et qui il a toujours été et n'a pas besoin de voir son reflet : « La deuxième version veut que Cufré, le cigare entre les dents, n'eut pas besoin d'aller jusqu'au miroir lointain pour qu'il lui dise qui il était. Et qui il allait être[3] ». Ni fédéral, ni unitaire, il retourne dans sa cave, dans l'ombre et le silence.

La première version de l'épilogue présente, au contraire, trois déclinaisons de Cufré (qui se fait appeler selon les cas Cofré, Yofré, Dupré ou encore Ruca Nahuel). Selon les versions, il se bat contre tout espoir au sens propre cette fois — car ce seront des combats perdus finalement — aux côtés de Felipe Varela ou de Calfucurá et donc contre le gouvernement en place (celui de Mitre puis de Sarmiento).

Dans *El amigo de Baudelaire,* l'objet miroir n'est mentionné qu'une seule fois et

---

y la piel de la cara pálida pegada a unos huesos duros, unos ojos pequeños y fríos en la cara pálida y la piel de la cara pálida pegada a unos huesos duros, una boca que no se entregaba al asombro o la perplejidad, el pelo negro y corto. Cufré se retiró unos pasos del espejo. El arte de llegar a viejo, a menos que uno sea idiota, es mantener la boca cerrada, dijo Cufré a la borrosa imagen que le devolvía el espejo. *Está contra nosotros, el que no está del todo con nosotros.* No olvidés eso, dijo Cufré, a la imagen borrosa que le devolvía el espejo. El que habla pierde. En el espejo, la imagen borrosa sonrió. La sonrisa se parecía a una mueca, como si un ácido tenaz le quemase algo a la imagen borrosa del espejo. Cufré se tomó el pulso. Normal, se dijo Cufré, satisfecho ».

[1] Voir : *Amalia* de José Mármol ou encore *El matadero* d'Esteban Echeverría.

[2] *Ibid.*, p. 41. « (…) y, como era su costumbre, no se miró en el espejo que colgaba de una de las paredes. Apagó la vela, y salió, otra vez, a la calle ».

[3] *Ibid.*, p. 121-122. « La segunda versión quiere que Cufré, el puro entre los dientes, no necesitó ir al espejo lejano para que le dijese quién era él. Y quién iba a ser ».

ne semble avoir pour fonction que celle de renvoyer un reflet flatteur de lui-même au jeune Saúl Bedoya : « À vingt-cinq ans (…) j'étais jeune, en bonne santé et beau et séducteur (…). Et j'étais persuadé, quand je me regardais dans le miroir, nu, que j'étais immortel[1] ».

Mais c'est un Bedoya vieillissant qui prend la plume pour parler de sa vie et ses cahiers vont se substituer au miroir en reflétant qui il est vraiment : « Moi, qui écris pour moi, je ne me cache pas la vérité. Je dis : je ne crains pas de découvrir, devant moi, ce que je cache aux autres[2] ». Car devant les autres, Bedoya semble être toujours en représentation et jouer un rôle. Ce n'est pas un hasard s'il décide de célébrer l'obtention de son diplôme d'avocat à Paris en organisant une fête costumée où il choisit, en guise de pied de nez, de se déguiser en *gaucho* :

> Quelques personnes assistèrent — moi j'étais, pour eux, un magnat sud-américain exotique (et aussi détestable) — déguisées en odalisques. Mon déguisement a été celui de *gaucho*. Comme on dit, j'ai fait sensation avec mes bottes en cuir souple, noires ; large ceinture avec boucle en métal, long couteau, maté et *bombilla* en argent ; chapeau noir ; et tout le reste, sauf la chemise, en soie noire[3].

Être Argentin semble être sa seule fonction à Paris : « Que faites-vous en plus d'être Argentin[4] ? » lui demande, ainsi, Baudelaire.

Bedoya se définit avant tout par son statut social puis par sa nationalité. Son identité et sa vraie personnalité sont secondaires : « *Moi je suis un bourgeois. Argentin et portègne, M. Baudelaire. (…) Parfois, je suis, aussi, Saúl Bedoya*[5] ». Il fréquente les gens de son milieu, forcément : « Parmi ces *gentlemen*, ils sont peu nombreux ceux qui m'apprécient. Mais ils viennent me voir : je suis un des leurs. Comment vont-ils m'exclure de ce qu'ils sont[6] ? » Avec eux, il se plaît à évoquer sa jeunesse à Paris et sa culture européenne ; il les méprise aussi mais il joue tout de même le rôle qu'on attend de lui :

---

[1] *El amigo de Baudelaire, op. cit.*, p. 10-11. « A los veinticinco años (…) era joven, sano y bello y seductor (…). Y estaba persuadido, cuando me miraba en el espejo, desnudo, que era inmortal ».
[2] *Ibid.*, p. 9. « Yo, que escribo para mí, no me oculto la verdad. Digo: no temo descubrir, ante mí, lo que oculto a los demás ».
[3] *Ibid.*, p. 76. « Asistieron unos pocos —yo era, para ellos, un exótico (y también detestable) magnate sudamericano—, disfrazados de odaliscas. Mi disfraz fue el de gaucho. Como se suele decir, causé sensación con mis botas de cuero blando, negras ; rastra, facón, mate y bombilla de plata ; sombrero negro ; y todo lo demás, salvo la camisa, de seda negra ».
[4] *Ibid.*, p. 10. « ¿Usted, qué hace además de ser argentino? »
[5] *Ibid.*, p. 12. « *Yo soy un burgués. Argentino y porteño, M. Baudelaire. (…) A veces, soy, también, Saúl Bedoya* ».
[6] *La sierva, op. cit.*, p. 34-35. « De esos caballeros, son pocos los que me aprecian. Pero vienen a verme : soy uno de ellos. ¿Cómo van a excluirme de lo que son ellos ? ».

> Aurais-je dû leur faire front et rire d'eux (…) ? (…) Et, cependant, j'ai été courtois et poli et je leur ai répondu : Très intéressant, messieurs. Très intéressant. On nous a éduqués pour que ce ne soit pas nos tripes qui parlent. Pour que, lorsqu'on parle, on soit poli, courtois, compréhensif, raisonnable[1].

Quant à Lucrecia Basualdo, son identité est opaque dès l'origine. On ne sait pas exactement si elle est la fille de Genaro Negretti :

> Le susnommé Negretti, portraitiste de profession, a pris pour concubine ou amante Juana Basualdo, avec qui, présument-ils, il a eu une fille, Lucrecia[2].

> *Lucrecia Basualdo est-elle la fille de Negretti et Juana Basualdo ?* [demande Bedoya]
> *Je ne le sais pas* [lui répond Ramón Vera][3].

Lucrecia le désigne toujours comme « Negretti » ou « le *gringo* » et ses propos laissent à penser que Negretti les a achetées, elle et sa mère :

> Le *gringo*, quand sa langue se déliait, disait que j'étais allée plus loin que ce qu'il espérait quand il a acheté la femme qui, assurait-il, était ma mère. Qu'il a payé, depuis que je suis toute petite, mon alimentation, mes vêtements, mon catéchisme, et les boucles d'oreilles, bracelets et colliers indiens qu'il m'a offerts. Et que moi, reconnaissait Negretti, je ne l'avais pas déçu[4].

On observe que Lucrecia semble douter que la femme qu'on lui présente comme sa mère le soit vraiment. Elle dit un peu plus loin : « La femme, qui était ma mère d'après ce que disait le *gringo*, lui baisa la main. Cette femme était une ombre[5] ». Aucun lien affectif ne la relie à cette femme, à tel point qu'elle demande à Negretti de s'en débarrasser : « J'ai demandé au *gringo* de mettre à la porte cette femme qui était une ombre[6] », ce qu'il finira par faire en la vendant comme prostituée.

Bedoya a l'habitude de considérer Lucrecia comme sa servante, à la merci de ses désirs et volontés. Mais lorsqu'il essaie de prêter attention à ce qu'elle peut ressentir, le visage de la servante ne laisse rien transparaître :

> Quand je lève les yeux et que je regarde son visage, je regarde un néant. Ni haine ni

[1] *El amigo de Baudelaire, op. cit.*, p. 48. « ¿Debí plantarles cara, y reírme de ellos (…)? (…) Y, sin embargo, fui gentil y cortés, y les contesté : Muy interesante, señores. Muy interesante. A uno lo educaron para que no hablen las vísceras. Para que uno, cuando hable, sea cortés, gentil, comprensivo, razonable ».
[2] *Ibid.*, p. 21. « El citado Negretti, retratista de profesión, tomó por concubina o amante a Juana Basualdo, con la que, conjeturan, tuvo una hija, Lucrecia ».
[3] *Ibid.* p. 28. « *¿Lucrecia Basualdo es hija de Negretti y Juana Basualdo ?* [pregunta Bedoya] / *No lo sé.* [le responde Ramón Vera] ».
[4] *La sierva, op. cit.*, p. 47-48. « El gringo, cuando se le soltaba la lengua, decía que yo había ido más lejos de lo que él esperaba al comprar a la mujer que, aseguraba, era mi madre. Que él pagó, desde que yo era así de chiquita, mi alimentación, mis ropas, mi catecismo, y los aros, brazaletes y collares indios que me regaló. Y que yo, reconocía Negretti, no lo había defraudado ».
[5] *Ibid.*, p. 52. « La mujer, que el gringo decía que era mi madre, le besó la mano. Esa mujer era una sombra ».
[6] *Ibid.*, p. 58. « Le pedí al gringo que echara a la mujer que era una sombra ».

> plaisir. (…)
> Je regarde une pierre qui bat des paupières, qui bouge, qui fait irruption dans la brume claire qui s'élève de l'eau tiède, de la chaleur qui se dégage de mon corps et que l'eau du bain apaise[1].

Le thème du carnaval, déjà présent dans *La revolución es un sueño eterno*[2], ressurgit dans *El amigo de Baudelaire* dans sa forme la plus bakhtinienne[3]. Bedoya assiste au corso fleuri et, à son retour, raconte à Lucrecia que les dames étaient déguisées en servante et les servantes en patronnes. Il lui offre alors un loup de patronne qu'elle met sur son visage avant d'aller se regarder dans un miroir. Puis elle propose d'échanger leurs rôles :

> Elle me demande, le loup sur les yeux, le visage contre le miroir, si moi, parfois, je ne désire pas être elle.
> Je lui demande qui elle serait, si je désirais, à un moment, être elle.
> Elle répond qu'elle serait moi[4].

L'inversion des rôles n'aura cependant lieu que lors de leurs rapports sexuels pendant lesquels Lucrecia aura désormais l'habitude de porter son loup.

Pourtant, quand elle se regarde dans le miroir, sans masque, Lucrecia voit en elle une patronne. *La sierva* commence par ces mots : « Je ne suis pas comme lui (…)[5] », comme Bedoya, mais elle veut être comme lui :

> J'ai vu, dans le miroir, une jeune femme forte, avec une bonne bouche et des lèvres faites pour commander, et des épaules larges et droites, de longues jambes qui peuvent agripper le ventre d'une jument, et des cuisses charnues, rondes, dures, et des mollets qui se referment, arqués, sur les chevilles (…).
> D'accord : il n'est pas Lucrecia. Et moi je ne suis pas Saúl Bedoya. Et ce que je fais sort de mes tripes. Quand je serai comme Saúl Bedoya, ce que je ferai ne sortira pas de mes tripes.
> Lui est un patron et moi je suis une patronne depuis que je suis née. Et je vais être une patronne de beaucoup plus qu'une servante[6].

---

[1] *El amigo de Baudelaire, op. cit.*, p. 40-41. « Cuando alzo los ojos, y miro su cara, miro una nada. Ni odio ni placer. (…) / Miro una piedra que parpadea, que se mueve, que irrumpe en la niebla clara que se levanta del agua tibia, del calor que se desprende de mi cuerpo y que el agua del baño aplaca ».

[2] Ce fut lors d'un carnaval qui eut lieu avant la deuxième invasion anglaise que le jeune Castelli fit la connaissance d'Irene Orellano Stark, riche veuve avec qui il eut une brève liaison et que le révolutionnaire qu'il deviendra méprisera au plus au point.

[3] Voir : BAKHTINE Mikhaïl, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, Paris, Gallimard, Tel, 1990, p. 19 : « (…) la langue carnavalesque (…) est marquée notamment par la logique originale des choses "à l'envers", "au contraire", des permutations constantes du haut et du bas ("la roue"), de la face et du derrière, par les formes les plus diverses de parodies et travestissements, rabaissements, profanations, couronnements, et détrônements bouffons ». Les formes carnavalesques ne se limitent pas à inverser des oppositions, elles montrent la possibilité même de la permutation, l'instabilité des rapports hiérarchiques en réussissant à destabiliser le système de croyances qui se fonde dans ces oppositions.

[4] *Ibid.*, p. 65. « Me pregunta, el antifaz sobre los ojos, la cara contra el espejo, si yo, a veces, no deseo ser ella. / Le pregunto quién sería ella, si yo deseara, en algún momento, ser ella. / Ella responde que yo ».

[5] *La sierva, op. cit.*, p. 9. « No soy como él (…) ».

[6] *Ibid.*, p. 17. Vi, en el espejo, a una mujer joven, fuerte, con una buena boca y unos labios para mandar, y hombros anchos y rectos, piernas largas que pueden abrazar la panza de una yegua, y muslos carnosos,

L'identité de Lucrecia, indissociable d'un certain statut social, restera énigmatique jusqu'à la fin puisqu'on ne sait pas si, réellement, elle réussira à devenir la patronne qu'elle pense être.

Au-delà de ces six personnages et des six romans auxquels ils sont rattachés, nous observons que la question de l'identité est un *letmotiv* dans l'œuvre de Rivera. Elle est le point de départ de *Nada que perder* qui raconte la situation presque kafkaïenne dans laquelle se retrouvent Arturo Reedson et sa mère à la mort du père et mari Mauricio ou Moisés. Pour que sa mère puisse toucher une pension, le narrateur doit prouver que Mauricio et Moisés Reedson étaient une seule et même personne[1]. Dans ses récits à caractère autobiographique, Rivera le mentionne souvent comme « Mauricio ou Moisés Reedson » et ne tranche pas entre la nouvelle nationalité argentine sous-entendue dans le prénom Mauricio et l'origine juive qui transparaît à travers le prénom Moisés ; les deux prénoms sont toujours associés au nom de famille d'origine étrangère : Reedson. L'autre roman autobiographique de Rivera, *El verdugo en el umbral*, raconte l'immigration de ses parents en Argentine en 1922. Son père quitta la Pologne où il était victime de persécutions politiques et sa mère, accompagnée de ses frères et de son père, fuit l'Ukraine et les *pogroms* perpétrés par les troupes du sanguinaire Simon Petlioura. Ses parents se sont rencontrés dans le quartier de Villa Crespo à Buenos Aires, qui était alors « un véritable ghetto juif composé d'Européens qui venaient de différents pays : Russie, Ukraine, Pologne ou Lituanie[2] ». Le vrai nom d'Andrés Rivera est Marcos Ribak, mais au moment de se mettre en scène dans ses ouvrages à caractère autobiographique, l'auteur devient Arturo Reedson ou encore Pablo Fontán.

De nombreux personnages de Rivera, dans l'ensemble de son œuvre, ont des noms qui révèlent leurs origines étrangères et reflètent l'importance de l'immigration dans la constitution de la nation argentine. Pour revenir à notre corpus, *El profundo Sur* illustre parfaitement cette diversité de nationalités. Si le roman reste très avare de détails

---

redondos, duros, y pantorrillas que se cierran, como un arco, sobre los tobillos (…). / Está bien: él no es Lucrecia. Y yo no soy Saúl Bedoya. Y lo que hago me sale de adentro del vientre. Cuando yo sea como Saúl Bedoya, lo que haga no me saldrá de adentro del vientre. / Él es un patrón, y yo soy una patrona desde que nací. Y voy a ser una patrona de mucho más que una sirvienta ».

[1] RIVERA Andrés, *Nada que perder, op. cit.*, p. 14 : « De sorte qu'il a fallu remplir plus de formulaires et signer plus de présentations ; et il a fallu, enfin, réunir trois témoins qui attestent que Mauricio et Moisés Reedson avait été, avant que le feu ne dévore leurs os, une seule et même personne ». « De modo que hubo más formularios que llenar y más presentaciones que firmar; y hubo, por fin, que reunir tres testigos que dieran fe de que Mauricio y Moisés Reedson fueron, antes que el fuego devorase sus huesos, una sola persona ».

[2] CATENA Alberto, *Andrés Rivera, travesías por su vida, obra y pensamiento, op. cit.*, p. 20. Nous avons traduit : « (…) un verdadero ghetto judío integrado por europeos que venían de distintas naciones : Rusia, Ucrania, Polonia o Lituania ».

concernant la « Semaine Tragique » en réduisant l'événement aux coups de feu échangés entre Roberto Bertini et Jean Dupuy sur une place de Buenos Aires (qui pourrait être la Plaza Once[1]), il prend le temps, en revanche, de retracer le parcours des quatre protagonistes, tous immigrés ou fils d'immigrés. Roberto Bertini est le fils de l'Italien Donato Bertini. On suppose que l'héritier d'*estancia* et poète qui « a pu s'appeler Eduardo Pizarro[2] » est descendant de colons espagnols. Jean Dupuy est un immigré français. Enrique Warning est né en Patagonie d'un père marin d'origine anglo-saxonne (sa nationalité n'est pas précisée) et d'une mère galloise. Ce dernier, décrit comme un jeune homme blond, semble être victime d'un délit de faciès puisqu'il est assimilé à un Juif et donc à un bolchévique, les deux caractéristiques apparaissant comme indissociables. Toutefois, nous avons vu précédemment que ce qui a motivé Roberto Bertini à rejoindre la Ligue Patriotique, c'est davantage la xénophobie qui l'anime que les convictions politiques des « *autres* » contre lesquels il se bat. Or, s'il se sent plus argentin que les « *autres* » sur qui il tire, c'est pour une raison somme toute arbitraire : « Il a probablement cédé aux lieux communs et s'est dit qu'il était argentin parce qu'il avait dansé le tango avec une inconnue[3] ». Roberto Bertini est finalement le révélateur des limites de cette vision naïve selon laquelle l'Argentine serait un creuset de nationalités.

Comme Arturo Reedson dans *El verdugo en el umbral*, il semble que Rivera « assiste, sans illusions, à la méditation tumultueuse et peut-être fugace, de milliers d'hommes sur leur identité[4] ». En créant, à travers les différents personnages qui peuplent ses nombreuses œuvres, une mosaïque d'Argentins d'origines diverses, animés par des idéaux, des désirs divers et souvent antagonistes, Rivera illustre à sa manière et par petites touches ce vers de Borges : « Être ce que nul ne peut définir : argentin[5] ».

[1] Rivera dit à propos de *El profundo Sur* que : « Même s'il n'y a aucune précision de date ni de lieu, le roman se déroule pendant la Semaine Tragique… (…) Par tradition orale, je savais que la Plaza Once avait été l'un des principaux théâtres de ces journées de décembre 1919 que nous connaissons aujourd'hui comme la Semaine Tragique », in GAZZERA Carlos, « Conversando con Andrés Rivera », *op. cit.*, p. 713. Nous avons traduit : « La novela (…) — aunque no haya precisión ni de fecha ni de lugar alguno — está ambientada en la Semana Trágica… (…) Por tradición oral, sabía que aquellos días de diciembre de 1919, que hoy conocemos como La Semana Trágica, habían tenido como uno de sus principales escenarios a la Plaza Once ».

[2] *El profundo Sur, op. cit.*, p. 49. « (…) se pudo llamar Eduardo Pizarro ».

[3] *Ibid.*, p. 34. « Probablemente se entregó a los lugares comunes, y se dijo que era argentino porque bailó tango con una desconocida ».

[4] RIVERA Andrés, *El verdugo en el umbral*, Buenos Aires, Alfaguara, 1994. « Asisto, sin ilusiones, a la meditación tumultuosa, y no sé si fugaz, de miles de hombres sobre su identidad ».

[5] BORGES Jorge Luis, « La fama », in *La cifra* (1981). « Ser esa cosa que nadie puede definir: argentino ». Traduction de Claude Esteban extraite des *Œuvres complètes II*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de La Pléiade, p. 810.

3.3.2 « Sous l'histoire, la mémoire et l'oubli[1] »

a) Subjectivité et intersubjectivité

Ce qui différencie le plus les romans de notre corpus de l'historiographie, ce sont leurs modalités narratives. Rappelons que pour Genette, dans le récit factuel, l'auteur est le narrateur et ne peut être le personnage, alors que dans le récit fictionnel, l'auteur se distingue du narrateur, qui peut être un personnage. Certains historiens ont cependant bousculé ce schéma. On pense notamment à Félix Luna qui s'est mis dans la peau de Roca dans *Soy Roca* (1989) et a assumé l'aspect fictionnel de l'histoire (tel que le présente H. White, entre autres), ou qui a imaginé des dialogues entre Sarmiento et ses « fantômes » (parmi lesquels on trouve Juan Manuel de Rosas, Justo José de Urquiza, José Hernández, etc.) dans *Sarmiento y sus fantasmas. Encuentros imaginarios* (1997). Concernant F. Luna, l'écrivaine María Rosa Lojo, auteure de romans historiques, souligne que

> (…) cette humanisation particulière que donne le regard littéraire sur les personnages est différente dans le domaine de l'histoire, où l'analyse se fait, forcément, plus distante, sans l'identification émotionnelle (…) qui se produit dans l'expérience artistique. Il y a des cas limites, comme celui de Félix Luna, qui écrit une biographie de Roca en prenant la voix et en se mettant dans la peau du personnage. De toutes manières, Luna a travaillé sur cette œuvre avec certaines précautions que prennent les historiens et pas les écrivains de fictions. Lui n'a pas introduit de personnages fictifs qui cohabitent avec les personnages historiques ; il n'a pas inventé de situations possibles, il s'est appuyé, en général, sur des documents ou sur la tradition orale plus ou moins attestée ou fiable[2].

Rivera a choisi de faire de ses protagonistes historiques les narrateurs de leur propre histoire[3], affirmant ainsi la primauté de la fiction sur l'histoire et s'écartant de toute imitation de l'écriture historique. Contrairement au discours historiographique dans lequel l'énonçant se fait le plus discret possible, dans *La revolución es un sueño eterno, El farmer* et *Ese manco Paz*, les énonçants occupent une place prépondérante,

---

[1] RICŒUR Paul, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, collection Point Essais, 2000, p. 657.

[2] Entrevue avec M. GIUFFRE, in *En busca de una identidad (La Novela Histórica en Argentina), op. cit.*, p. 109. Nous avons traduit : « (…) esa humanización particular que da la mirada literaria sobre los personajes no es igual en el campo de lo histórico, en donde el análisis se hace, forzosamente, más distante, sin la identificación emocional (…) que se produce en la experiencia artística. Hay casos límites, como el de Félix Luna, que escribe una biografía de Roca y se mete en la voz y en la piel del personaje. De todas maneras, Luna ha trabajado en esa obra con ciertos recaudos que toman los historiadores y no los escritores de ficción. El no ha introducido personajes ficticios que convivan con los históricos; no ha inventado situaciones posibles; se ha manejado, en general, con documentos o con la tradición oral, pero más o menos atestiguada o confiable ».

[3] Soulignons que Rivera avait déjà eu recours à la narration homodiégétique dans certaines nouvelles auparavant ainsi que dans *El verdugo en el umbral* (publié presque vingt ans après son écriture) et *Nada que perder*. *La revolución es un sueño eterno* est cependant son premier roman autodiégétique, c'est-à-dire un roman où le narrateur est le protagoniste.

même si un narrateur hétérodiégétique s'immisce parfois dans le récit (qui est, bien souvent, la manifestation d'un dédoublement du narrateur homodiégétique, rappelons-le).

Genette souligne que l'accès direct à la subjectivité d'autrui est réservé au récit fictionnel puisque cet autrui est un être fictif. Cette subjectivité transparaît à travers des indices comme « les verbes de sentiment et de pensée attribués, sans obligation de justification (…) à des tiers ; le monologue intérieur ; (…) le style indirect libre[1] ». Le recours fréquent au monologue intérieur ou au discours indirect libre chez Rivera contribue à proposer au lecteur une histoire complètement subjective, forcément partiale et partielle, qui se mêle à une intrahistoire[2] qui l'éclipse presque. M. I. Waldegaray remarque que

> L'histoire collective se mêle aux histoires privées et oriente les récits vers la fiction historique. Rivera ne recrée pas l'Histoire. Il lui imprime le moule de l'épique individuelle, il l'esquisse depuis les contours du quotidien. Ce qui est historique dans sa littérature est comme un cône d'ombres traversé par des destins individuels[3].

Nous avons vu, d'ailleurs, dans la deuxième partie de cette thèse, la place qu'occupe le quotidien morose des personnages référentiels protagonistes dans leur narration, alors que les événements historiques auxquels ces personnages ont été associés sont mentionnés de manière succincte — comme des « éclairs » pour reprendre le terme de Benjamin — à travers la remémoration.

Castelli, Rosas et Paz sont seuls (ou se sentent abandonnés) et sont proches de la mort. La maladie de Castelli limite ses communications avec les autres au minimum, tandis que *El farmer* et les chapitres intitulés « La República » où Paz est narrateur dans *Ese manco Paz* se déroulent sur une journée pendant laquelle les deux protagonistes ne voient personne. Par conséquent, leur narration rend compte de cette solitude qui favorise l'introspection : le récit des activités du quotidien est interrompu par les souvenirs qui surgissent pêle-mêle, sous une forme proche du flux de conscience[4], ou comme des éléments hétérogènes séparés par des espaces ou blancs dans le texte. La

[1] GENETTE Gérard, *Fiction et diction*, *op. cit.*, p. 151.
[2] dans le sens élargi du terme, c'est-à-dire entendue comme ce qui se passe dans l'ombre, le quotidien et que ne retient pas l'histoire.
[3] WALDEGARAY Marta Inés, « Andrés Rivera, escritor social », *Cahiers de LI.RI.CO*, 1, 2006, 221-234. Lien (consulté le 09/12/14) : http://lirico.revues.org/813
Nous avons traduit : « La historia colectiva interfiere las historias privadas y orienta los relatos hacia la ficción histórica. Rivera no recrea la Historia. Le imprime el molde de la épica individual, la esboza desde el perfil de lo cotidiano. Lo histórico es en su literatura como un cono de sombras atravesado por destinos individuales ».
[4] Voir notamment le chapitre V du premier cahier de Castelli dans *La revolución es un sueño eterno*.

focalisation est essentiellement interne, sauf quand le narrateur hétérodiégétique intervient.

La narration autodiégétique et la focalisation interne n'empêchent pas la présence d'autres voix : les trois protagonistes rapportent des bribes de conversations passées. Elles peuvent prendre la forme du dialogue (introduit ou non par la ponctuation adéquate) ou du discours indirect (« dijo que… » est une formulation qu'on lit très souvent chez Rivera) ou indirect libre (forme dialogique qu'on ne rencontre que dans le discours littéraire et plus particulièrement dans le discours de fiction[1]). Cette présence de tiers crée une forme particulière d'intersubjectivité. Castelli rapporte des échanges plus ou moins anciens avec ses compagnons de lutte mais aussi avec ses ennemis (Álzaga et Beresford notamment) ou encore son médecin ; Paz s'adresse à sa femme défunte et qui devient brièvement narratrice ; Rosas dialogue avec sa fille ou avec Facundo Quiroga (qui devient lui aussi narrateur ponctuel) dans *Ese manco Paz*. Ces narrateurs secondaires que sont Margarita Weild et Facundo Quiroga interviennent à la suite de Paz ou de Rosas et cohabitent dans le même chapitre que le narrateur principal. Le contenu de leurs propos permet au lecteur de comprendre que le narrateur a changé (M. Weild se plaint de ses tâches de mère de famille nombreuse qu'elle doit assumer seule quand Paz part se battre, et Quiroga évoque ses défaites contre Paz). La narration autodiégétique reprend après ces sortes d'intermèdes. Dans le même roman, Paz et Rosas sont deux voix discordantes qui semblent se répondre à distance (spatiale et temporelle). On observera le même phénomène entre Saúl Bedoya dans *El amigo de Baudelaire* et Lucrecia dans *La sierva*.

La polyphonie que l'on observe dans ces trois récits est révélatrice de la discordance de la voix de ces personnages dissidents. Ainsi, Castelli répond à la lettre de sa fille lui annonçant son intention de se marier avec Francisco Javier de Igarzábal en disant tout le mal qu'il pense des saavedristes :

> Je connais ce monsieur : il ne rit pas, il hennit ; et ce n'est pas par hasard, comme vous le savez, et vous le savez bien, qu'il est l'aide de camp et l'acolyte inconditionnel de Saavedra et tous deux, comme Álzaga, sont des royalistes dissimulés. Face à nous, militants du désordre, ils sont partisans de l'ordre. De quel ordre, posons-nous la question. De l'ordre qui perpétue l'inégalité, comme si l'ordre qui perpétue l'inégalité était un commandement divin. Sans monarque — et la Révolution ne remerciera jamais assez Napoléon pour avoir détrôné le petit Ferdinand — ils sont maintenant les restaurateurs de l'ordre monarchique[2].

[1] Voir : JENNY Laurent, « Dialogisme et polyphonie », Université de Genève, Abroise Barras édition, 2003-2004 ; ainsi que HAMBURGER Käte, *Logique des genres littéraires*, Paris, Seuil, 1986.

[2] *La revolución es un sueño eterno*, *op. cit.*, chap. IV, c. 2, p. 143. « Conozco a ese caballero : no se ríe, relincha ; y es, no por casualidad, como usted lo sabe, y bien que lo sabe, edecán y secuaz incondicional de Saavedra, y ambos, como Álzaga, realistas solapados. Frente a nosotros, militantes del desorden, son los partidarios del orden. De qué orden, preguntémonos. Del orden que perpetúa la desigualdad, como si el

Nous avons vu que Rosas dénigre l'action gouvernementale de Sarmiento et répond à ses attaques passées. Paz, lui, n'a pas d'estime pour ceux qu'il appelle « les maîtres » de Buenos Aires ni pour Urquiza qui l'a pourtant fait libérer :

> Aujourd'hui, deux ou trois ans après que Juan Manuel de Rosas a trouvé refuge dans l'impériale Angleterre, qu'il admire comme aucun autre Argentin ne l'admire et la respecte ; deux ou trois ans après que Justo José de Urquiza, aussi rusé et perfide, aussi dominé par la méfiance que le scribouillard qu'il a écarté de la tutelle de la Confédération Argentine, m'a permis de revenir à Buenos Aires, de laisser derrière moi l'indigence et les habitudes, les prières et les mesquineries de l'exil, je me promène dans ses rues[1].

Néanmoins, la voix de ces dissidents et des vaincus en général est toujours inaudible ou perçue comme inutile chez Rivera : Castelli se compare à un prêcheur dans le désert et décide de ne plus parler alors qu'il pourrait encore le faire, Rosas s'en remet à l'écriture que rien n'efface, Cufré décide de se taire et Paz déclare : « Je ne fais que me promener. Et encore fort. Et encore silencieux. Et encore *cordobés*[2] ?». Milton Roberts, vaincu par la « *Compagnie* » dans *Hay que matar*, adopte la même attitude :

> Milton Roberts apprit que la parole est un son inutile, étrange et même insolent, qui ne sauve personne — femmes, enfants, hommes, homosexuels et prostituées, martyrs, rêveurs, poètes, rois, assassins, conspirateurs, révolutionnaires — des complicités avec l'égoïsme et des abolitions fugaces de la quote-part, si on la possède, de généreuse attention envers les autres.
>
> Voilà ce que serait le père de Byron Roberts dans Le Sud du Sud : un homme qui savait se taire[3].

Derrière ces voix dissidentes et vaincues, on retrouve évidemment la voix de Rivera. C'est ce que Vincent Jouve appelle « l'effet-sujet[4] ». L'ancien militant, emprisonné pour avoir pris la parole lors d'un rassemblement de la jeunesse communiste en 1950 parce que ses « gènes » le lui dictaient[5], fait préférer le silence à ses personnages.

---

orden que perpetúa la desigualdad fuese un mandato divino. Sin monarca —y la Revolución no terminará, nunca, de agradecerle a Napoleón el destronamiento de Fernandito— son ahora los restauradores del orden monárquico ».

[1] *Ese manco Paz*, *op. cit.*, p. 33. « Hoy, a dos o tres años de que Juan Manuel de Rosas se refugió en la Inglaterra imperial, a la que admira y respeta como no la admira y la respeta argentino alguno ; a dos, tres años de que Justo José de Urquiza, tan mañero y alevoso, tan dominado por el recelo como el escribidor que desalojó de la tutoría de la Confederación Argentina, permitiese que yo regresara a Buenos Aires, que dejara atrás las penurias y los hábitos, las plegarias y las mezquindades del destierro, me paseo por sus calles ».

[2] *Ibid.* « Sólo me paseo. Y todavía fuerte. Y todavía callado. Y todavía cordobés ».

[3] *Hay que matar*, *op. cit.*, p. 14-15. « Milton Roberts aprendió que la palabra es un sonido inútil, peregrino y aun procaz, que no salva a nadie —mujeres, chicos, hombres, putos y putas, mártires, soñadores, poetas, reyes, asesinos, conspiradores, revolucionarios— de las complicidades con el egoísmo, y de las fugaces aboliciones de la cuota, si se la posee, de generoso desvelo por los otros. / Ése sería el padre de Byron Roberts, en El Sur del Sur : un hombre que sabía callar ».

[4] JOUVE Vincent, *La poétique du roman*, Paris, Armand Colin, 2001, p. 74.

[5] RIVERA Andrés, *Punto final*, Buenos Aires, Seix Barral, 2006, p. 49.

b) Subjectivité et conséquences sur le chronotope

La situation particulière dans laquelle se trouvent les trois protagonistes référentiels de Rivera et le choix de la focalisation interne configurent un chronotope qui reflète la subjectivité de narrateurs englués dans un présent douloureux et qui se remémorent un passé forcément plus glorieux, ou porteur d'espoirs inaboutis d'un futur censé être meilleur.

Lorsque nous avons abordé les événements ou faits historiques mentionnés dans les romans du corpus dans la deuxième partie de cette thèse, nous avons souligné à quel point les repères chronologiques étaient flous. Souvent, la seule mention de l'événement et des personnages référentiels associés est privilégiée pour permettre au lecteur de se repérer dans le temps. L'intrigue reflète l'expérience temporelle des personnages de manière anachronique[1] et achronique[2]. Les anachronies et l'achronie se manifestent de différentes façons, comme nous allons le voir.

Dans *En esta dulce tierra*, même si le narrateur est hétérodiégétique, la focalisation interne et le point de vue de Cufré s'imposent parfois. C'est le cas notamment dans le chapitre intitulé « Isabel » : dans une obscurité permanente (exceptée lorsqu'Isabel descend éclairée par une bougie), Cufré ne distingue plus le jour de la nuit, perd très vite toute notion du temps et se rend compte du temps qui passe en constatant à quel point sa barbe et ses ongles ont poussé. Lui qui, dans sa jeunesse, avait étudié la folie à l'asile de Charenton finit par devenir fou. Quant au lecteur, il peut être déconcerté

[1] Les anachronies narratives s'effectuent à partir d'un degré zéro idéal, qui est la parfaite coïncidence temporelle entre le récit et l'histoire. Les analepses et prolepses sont des anachronies : l'analepse renvoie à un événement antérieur au point de l'histoire où on se trouve ; la prolepse est la narration d'un événement ultérieur à ce point de l'histoire. Genette distingue l'anachronie de l'achronie qui concerne un événement coupé de toute relation avec le temps de l'histoire racontée, c'est un événement sans date et sans âge. Voir : GENETTE Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, « Poétique », 1972.

[2] Voici la définition qu'en donne le dictionnaire : « Caractère de ce qui se situe hors du temps, de la durée, du discontinu, et s'inscrit dans l'intemporel et le continu ». Voir : http://www.cnrtl.fr/definition/achronie
Jean Bessière en donne une définition plus complète qui correspond, en outre, à ce que nous observons dans les romans de Rivera : « En désignant l'achronie, on renvoie à un type de représentation temporelle et historique, qui est exactement paradoxale. Elle n'exclut pas le dessin de la séquence temporelle et historique ; elle ne le donne pas cependant pour déterminant. Elle n'exclut pas la référence à la mémoire ; elle ne donne pas cette référence comme nécessairement constituée. Par ces paradoxes, elle figure le présent comme le possible lieu de la mémoire et du passé, sans qu'elle fasse de cette possibilité un trait qui devrait être obligatoirement ou inévitablement reconnu au présent. La fonction de l'achronie se précise donc : figurer la possibilité de l'instauration de la représentation de l'histoire et de la mémoire, sans que cette figuration défasse les droits du présent ; faire de la figuration des droits du présent le moyen de figurer la possibilité de cette instauration de la représentation de l'histoire et de la mémoire. (…) Il n'y a de figuration de la mémoire que par la reconnaissance du présent ; il n'y a de figuration du présent que par la reconnaissance de la mémoire », « Achronie, Littérature du XX^{e} siècle, figuration de l'instauration de la mémoire et relecture des philosophies contemporaines de l'histoire et du temps (T.S Eliot, E. Glissant // Ricœur, Rancière, Agamben », 2005. Lien (consulté le 08/12/14) :
http://media.virbcdn.com/files/5b/e4a5d99fa8792927-JBESSIERE_Achronie.pdf

par les deux temporalités incompatibles que proposent le récit premier et l'épilogue décliné en plusieurs versions. En effet, si l'on se fie aux événements dont Isabel fait part à Cufré, on comprend que ce dernier reste prisonnier de son ancienne maîtresse au moins jusqu'en 1871, année de la Commune de Paris, puisque Isabel raconte que Rosas a écrit aux représentants politiques européens pour les mettre en garde contre les dangers du communisme[1]. Or, les différentes versions de l'épilogue mettent en scène Cufré participant à des événements historiques ayant eu lieu entre 1866 (début du soulèvement de Varela) et 1881 (fin de la Conquête du Désert) ou sortant de la cave au moment de l'avènement de Sarmiento à la présidence de la République en 1868… Sans doute faut-il considérer la première version de l'épilogue comme une uchronie[2] qui supposerait que Cufré sort de la cave peu après la défaite de Rosas à Caseros. La deuxième version, quant à elle, semble alors présentée comme « moins fiable » à juste titre.

Malgré la mention de faits historiques avérés ou de dates, ce roman — qui, nous l'avons vu, illustre complètement le scepticisme de Rivera à l'égard de l'« histoire officielle » — est achronique dans la mesure où la datation et la mesure du temps ne semblent avoir aucune pertinence. Les anachronismes qui émaillent le récit renforcent cette idée : dans la lettre que Cufré reconstitue mentalement, il fait allusion à une nouvelle de Borges ou encore à Joyce.

Dans *La revolución es un sueño eterno,* le traitement du temps dépend entièrement du point de vue de Castelli, qui n'est pas fou comme Cufré, mais drogué par le mélange d'alcool et d'opium qu'il boit pour soulager ses douleurs. Là encore, l'achronie caractérise la narration. Le chapitre VI du deuxième cahier en est une bonne illustration. Au début du chapitre, Castelli commence une partie d'échecs avec Monteagudo qui, nous annonce le narrateur hétérodiégétique, ne sait pas encore qu'il va perdre cette partie inachevée. La conversation entre les deux hommes porte sur une confession que veut publier Monteagudo. Puis l'épouse de Castelli entre dans la pièce et demande à ce dernier s'il n'est pas un peu avantagé en jouant seul aux échecs. Le narrateur hétérodiégétique réitère ensuite le dénouement paradoxal de cette partie avec une petite variation : Castelli va gagner cette partie qu'il joue seul et qu'il ne terminera pas. Enfin, dans le dernier paragraphe, le narrateur autodiégétique demande à son épouse de préparer le café en attendant la visite de Monteagudo, qui vient lui parler de confessions qu'il compte publier. Dans ce chapitre, on apprend également qu'avant que Monteagudo ne s'asseye face à lui, Castelli avale la plus longue gorgée de « lait d'anges » qu'il ait jamais absorbé.

[1] *En esta dulce tierra, op. cit.*, p. 85.
[2] L'histoire est écrite, non pas telle qu'elle fut, mais telle qu'elle aurait pu être.

On suppose donc que la focalisation interne rend compte de la confusion dans laquelle se trouve le protagoniste. Celui-ci écrit dans son cahier à couverture rouge. On pourrait alors penser qu'il raconte le déroulement de ces moments *a posteriori*, en inversant l'ordre dans lequel les faits se sont déroulés ; mais il n'en est rien puisqu'il s'agit seulement des réponses ou commentaires qu'il écrit à ces deux interlocuteurs.

Par ailleurs, nous avons vu dans ce roman que les narrateurs fournissent peu d'indicateurs temporels explicites ou concrets : lorsque des événements comme les batailles sont évoqués, on ne précise pas leur date. Le lecteur déduit, selon qu'il s'agit d'une victoire ou d'une défaite, s'ils ont eu lieu dans les débuts ou à la fin de la Révolution. Quand une précision temporelle est donnée, l'existence de l'événement auquel elle se rattache est remise en question : « Le carnaval, s'il eut lieu, eut lieu il y a des milliers d'années », « La nuit du 5 juillet 1807, si elle eut lieu (…)[1] ».

Le temps, marqué par des réitérations et digressions multiples, paraît élastique, relatif. Dans l'appendice figurant à la fin du roman, avant les biographies des camarades de Castelli, une introduction présentée comme « hors du temps » (« extemporánea ») est consacrée à un ancien bolchévique prisonnier dans les camps de concentration de Staline. Quant à la rédaction des cahiers de Castelli, on déduit qu'elle se déroule approximativement sur quelques mois de l'année 1812 (il est mort à 48 ans, le 12 octobre 1812). On a connaissance du temps qui passe à travers l'état de son écriture, de moins en moins lisible : « l'écriture serrée et ferme » puis « l'écriture anguleuse, fragile, de vieux[2] », comme si la maladie avait accéléré son vieillissement. Dans ses cahiers, Castelli évoque des souvenirs récents : la Révolution de 1810, la défaite de Huaqui en 1811, en donnant l'impression que ces événements ont eu lieu très longtemps auparavant. C'est le temps subjectif de Castelli qui régit le roman, un temps qui ne compte pas pour l'historiographie mais qui, pour la littérature, mérite d'être considéré. Le roman ne nous propose pas de nous rapprocher de l'histoire mais de la fuir. En effet, ce que le protagoniste désire récupérer c'est son histoire personnelle, qu'il écrit en suivant le fil de ses souvenirs, parmi lesquels figurent ses actes « historiques » mais aussi ses souvenirs de jeunesse, quand il était encore « un jeune homme fragile au cœur docile[3] », ses relations d'amitié, d'amour, sa souffrance présente due à sa maladie. Tout cela mérite de figurer dans ses cahiers parce que cela fait aussi partie de son vécu. L'évocation de ses souvenirs est comme une représentation supplémentaire de l'histoire. Ce choix qui

[1] *La revolución es un sueño eterno, op. cit.,* chap. XVII, c. 1, p. 77 et chap. XIX, c. 1, p. 93. « El carnaval, si ocurrió, ocurrió hace miles de años », « En la noche del 5 de julio de 1807, si la hubo (…) ».
[2] *Ibid.*, chap. IX, c. 1, p. 49 et chap. II, c. 2, p. 134. « la letra apretada y aún firme », « la letra angulosa, frágil, de viejo ».
[3] *Ibid.,* chap. II, c. 1.

consiste à favoriser « les petites histoires » plutôt qu'un récit plus détaillé et moins fragmenté (à défaut d'être chronologique) des actions « historiques » de Castelli est à la fois une façon d'éluder la nécessité de preuves qu'implique l'historiographie et aussi la manière qu'a choisi Rivera de s'écarter le plus possible du roman historique tel que lui l'entend. Cela ne dément pas pour autant le discours historique qui apparaît juste en filigrane, de manière fragmentée et anachronique (les analepses et prolepses sont fréquentes).

En avance sur leur époque, Castelli et ses camarades semblent eux aussi anachroniques. Et l'échec de la révolution serait due à cette anachronie:

> Des hommes comme moi ont été vaincus, plus d'une fois, pour avoir fait irruption sur la scène de l'histoire avant que ne vienne leur tour[1].
>
> Ai-je juré, ce jour sombre et venteux, que je galoperais de Buenos Aires jusqu'à une région montagneuse de Córdoba, à la tête d'une colonne d'hommes furieux et silencieux, et que je mettrais le pied à terre, couvert de poussière, cette matinée froide comme l'enfer, avec l'intolérable pressentiment que nous avions fait irruption trop tôt, sur la scène de l'histoire (...)[2] ?

L'évocation des souvenirs de Castelli se fait parfois au passé, mais le présent est le temps de prédilection. Il permet de refléter le présent de l'écriture de Castelli, ses états d'âme au moment où il écrit, quand il réactualise ses souvenirs, comme le montre cet extrait :

> Je me vois, ces nuits où je retrouve l'orateur de la révolution, le représentant de la Première Junte dans l'Armée du Haut-Pérou, montant à cheval et m'élançant sans but, le soleil dans le visage. (...) Fatigué et jeune, je plonge la main dans la poche de ma veste et je lève le pistolet, brillant, graissé, à la hauteur de mon cœur. (Je touche, maintenant, cette bosse dure, brillante et graissée qui repose dans la poche de la veste que je porte, avec des papiers chiffonnés sur lesquels on lit encore JE SUIS CASTELLI et PAPIER PLUME ENCRE). Je vois, quand je lève le pistolet brillant, graissé, à la hauteur de mon cœur (...), Moreno, petit et maigre, debout sur le sol en brique de son bureau du Cabildo (...) qui me dit (...) allez-y et finissez-en avec Liniers[3].

[1] *Ibid.*, chap. IV, c. 2, p. 144. « Hombres como yo han sido derrotados, más de una vez, por irrumpir en el escenario de la historia antes de que suene su turno ».
[2] *Ibid.*, chap. VII, p.154- 157. « ¿Juré, ese día oscuro y ventoso, que galoparía desde Buenos Aires hasta una serranía cordobesa, al frente de una partida de hombres furiosos y callados, y que desmontaría, cubierto de polvo, esa mañana helada como el infierno, con el intolerable presentimiento de que habíamos irrumpido, demasiado temprano, en el escenario de la historia (...)?».
[3] *Ibid.*, p. 130-131. « Me veo, en alguna de las desveladas noches en que recupero al orador de la revolución, al representante de la Primera Junta en el ejército del Alto Perú, montando a caballo y largándome sin rumbo, el sol en la cara. (...) Cansado y joven, hundo la mano en el bolsillo de la chaqueta, y alzo la pistola, lustrosa, aceitada a la altura de mi corazón. (Toco, ahora, ese bulto duro, lustroso y aceitado que reposa en el bolsillo de la chaqueta que visto, junto a papeles arrugados en los que, todavía, se lee SOY CASTELLI y PAPEL PLUMA TINTA). Veo, cuando alzo la pistola, lustrosa, aceitada, a la altura del corazón (...) a Moreno, pequeño y enjuto, de pie sobre el piso de ladrillos de su despacho en el Cabildo (...), que me dice (...) vaya y acabe con Liniers ».

Cet emploi du présent contribue à faire stagner le temps — ce que font aussi les nombreuses réitérations et reformulations — et est indissociable de la souffrance des personnages selon C. Gilman :

> Les formes textuelles de la souffrance se révèlent dans les répétitions, interruptions, dans les efforts qu'implique la possibilité de narrer. (…)
> Cette souffrance laisse ses marques dans une technique narrative qui rend le présent interminable et qui efface les possibilités d'une chronologie fluide qui s'achemine vers son dénouement. On assiste à l'efficacité vigilante d'un présent qui semble durer perpétuellement[1].

L'emploi du présent est aussi à mettre en lien avec l'évolution de Rivera en tant que militant et en tant qu'écrivain puisque les deux évolutions sont liées, comme nous l'avons vu dans la deuxième partie de ce travail. Ces propos de F. Dosse, qui s'appuie sur la pensée de Pierre Nora qu'il cite, correspondent selon nous à l'écriture de Rivera :

> (…) la crise des eschatologies révolutionnaires vient obscurcir l'horizon d'attente et déconstruit le rôle de passeur accordé au présent, qui n'était conçu auparavant que comme lieu transitoire entre un passé animé par un moteur de l'histoire et un futur prédéterminé. Cette opacification du futur a fortement contribué à brouiller la figure d'un passé au sein duquel on ne peut plus hiérarchiser ce qui relève d'un devenir potentiel et positif. Il en résulte une présentification : « Le présent est devenu la catégorie de notre compréhension de nous-mêmes. Mais un présent dilaté. »[2].

Prolonger le présent par l'écriture est sans doute aussi une façon de retarder l'heure de la mort pour Castelli, un peu comme le fait Cufré dans *En esta dulce tierra* :

> Ne t'inquiète pas pour mes silences, mon frère : je passe des semaines à écrire des lettres que je n'envoie jamais et en cela je ressemble au condamné du *Miracle secret* : écrire (je veux dire raconter, pensons aux *Mille et une nuits*) est toujours une façon de repousser la mort[3].

L'emploi du présent permet aussi de faire de Castelli un de nos contemporains, comme le souhaitait Rivera quand il a écrit ce roman[4]. Les cahiers de Castelli se

---

[1] GILMAN Claudia, *op. cit.*, p. 60-61. Nous avons traduit : « Las formas textuales del padecimiento se revelan en las repeticiones, interrupciones, en los esfuerzos que entraña la posibilidad de narrar.(…) / Ese padecimiento deja sus marcas en una técnica narrativa que hace el presente interminable y que borra las posibilidades de una cronología fluída que se encamine hacia su desenlace. Se asiste a la eficacia controladora de un presente que parece durar perpetuamente ».

[2] DOSSE François, « Entre histoire et mémoire : une histoire sociale de la mémoire », *Raison présente*, septembre 1998, p. 8. La citation de Pierre Nora est extraite de « Comment on écrit l'histoire de France », *Les Lieux de mémoire*, *Les France*, tome III, vol. 1, 1993, p. 27.

[3] *En esta dulce tierra, op. cit.*, p. 80. « No te preocupes por mis silencios, hermano: paso semanas escribiendo cartas que nunca envío, y en eso me parezco al condenado de *El milagro secreto*: escribir (quiero decir contar, pensemos en *Las mil y una noches*) es siempre un modo de postergar la muerte ».

[4] « Si je pense à *La revolución es un sueño eterno*, j'ai répété plus d'une fois que Castelli est notre contemporain. Et c'est comme cela que j'ai voulu le présenter dans le roman. (…) Pour moi Castelli est un homme de nos jours, avec ses déchirements, ses claudications et avec ses certitudes », cité par Daniel

terminent par cette question qui répond à une question et qui, finalement, est un espoir implicite : « quelle révolution compensera les peines des hommes[1] ? ». Rivera fait du personnage de Castelli un symbole d'espoir alors que ce dernier a pris part à une révolution dont le dénouement ne correspond pas à ses attentes initiales. Kote Tsintsadze, le bolchévique qui apparaît dans l'introduction de l'appendice est comme un double de Castelli : en situation d'échec car emprisonné par Staline, lui aussi se raccroche, malgré tout, au rêve éternel de la révolution :

> Beaucoup, un grand nombre de nos amis et des gens qui nous sont proches, devront terminer leur vie en prison ou en déportation. Malgré tout, en dernier ressort, ce sera un enrichissement de l'histoire révolutionnaire : une nouvelle génération apprendra la leçon[2].

Le thème de l'utopie, très présent dans le roman, s'inscrit dans cette conception d'un temps aléatoire. Rivera se rapproche une nouvelle fois de W. Benjamin pour qui :

> (…) la fin de la croyance en un sens de l'histoire n'entraîne pas l'abolition de l'idée d'espérance. (…) L'utopie, qui ne peut plus désormais être pensée comme la croyance en un avènement nécessaire de l'idéal au terme mythique de l'histoire ressurgit (…) comme la modalité de son avènement possible à chaque instant du temps. Dans ce modèle d'un temps aléatoire, ouvert à tout moment à l'irruption imprévisible du nouveau, la réalisation imminente de l'idéal redevient pensable, comme l'une des possibilités offertes par l'insondable complexité des processus historiques[3].

Malgré sa rudesse apparente, on ne peut considérer *La revolución es un sueño eterno* comme un roman optimiste. Au moment de sa rédaction, l'Argentine sortait d'une période très noire, celle de la dictature militaire, que l'on peut apparenter à une guerre civile avec ses trahisons, sa violence, sa répression et ses règlements de compte. Lors de sa publication en 1987, la démocratie était rétablie, mais la situation politique et économique du pays était précaire. Le rêve d'une révolution qui pourrait « compenser les peines des hommes » était alors sans doute encore réalisable aux yeux de Rivera, qui déclara plus tard dans une conversation avec Marcelo Luna :

Gustavo TEOBALDI, Universidad Nacional de Córdoba, República Argentina, « nota sobre la 'novela histórica' argentina». Lien : http://www.ucm.es/OTROS/especulo/numero9/historia.html
Nous avons traduit : « Si pienso en *La revolución es un sueño eterno* he repetido en más de una oportunidad que Castelli es nuestro contemporáneo. Y así lo quise poner en la novela. (…) Para mí Castelli es un hombre de nuestros días, con sus desgarramientos, con sus claudicaciones y con sus firmezas ».

[1] *La revolución es un sueño eterno*, *op. cit.*, chap. XII, c. 2, p. 175. « ¿qué revolución compensará las penas de los hombres? ».

[2] *La revolución es un sueño eterno*, *op. cit.*, Appendice, p. 179. « Muchos, muchísimos de nuestros amigos y de la gente cercana a nosotros, tendrán que terminar sus vidas en la cárcel o la deportación. Con todo, en última instancia, esto será un enriquecimiento de la historia revolucionaria: una nueva generación aprenderá la lección ».

[3] MOSES Stéphane, *L'ange de l'histoire*, Paris, Seuil, collection « La couleur des idées », 1992, p. 21.

> Aujourd'hui je n'écrirais pas *La revolución es un sueño eterno* de la même façon. Je corrigerais ce texte. Parce qu'il est lié à cette impulsion intérieure et au moment que vit celui qui écrit. Le moment politique, social et idéologique[1].

Dans *El farmer* et *Ese manco Paz* on retrouve une configuration du temps semblable en de nombreux points. Le récit au présent (synonyme de souffrance et de désillusion) est entrecoupé d'analepses : il s'agit de souvenirs évoqués au passé mais aussi, parfois, au présent[2], ou de ce qui s'apparente à un extrait de journal publié deux mois plus tôt[3]. Des anachronismes s'immiscent : Rosas affirme que selon Lord Palmerston, Manuelita et lui ont inspiré Shakespeare au moment d'écrire *Le Roi Lear*[4]. Les récits parallèles ne coïncident pas temporellement parlant : les chapitres consacrés à Paz se passent un soir de 1854, alors que dans le premier chapitre intitulé « La estancia », écrit au présent, Rosas semble toujours en fonction puisqu'il se trouve à Palermo, et que dans les derniers chapitres qui lui sont consacrés il est question de la Commune de Paris. Si le temps diégétique est assez vite daté dans *El farmer*, en revanche, dans *Ese manco Paz*, seul le récit consacré à Paz l'est, mais dans le neuvième chapitre d'un roman qui en compte treize.

Dans *El farmer* comme dans *Ese manco Paz*, le chronotope reflète aussi la situation dans laquelle se trouvent les personnages et les processus de remémoration propres à chacun. Ce processus est altéré par la sénilité des deux narrateurs : « Les vieux pensent de manière décousue. Et répètent ce qu'ils ont déjà dit et oublient ce qu'ils ont dit[5] » constate Rosas. Tandis que Paz — qui se vante pourtant d'avoir « encore une bonne mémoire » et affirme que « l'humiliation de la sénilité ne l'atteindra pas[6] » — confond le présent et les souvenirs et semble perdu :

> Je trébuche sur une chaise. Je me cogne le front contre la grande porte de l'armoire. J'écoute, dans le silence de la maison, dans la lumière matinale de la maison, les

[1] LUNA Marcelo, « Del impulso interior a la escritura », 18 mars 2012. Nous avons traduit : « *La revolución es un sueño eterno*, hoy yo no la escribiría así. Corregiría ese texto. Porque tiene que ver con ese impulso interior, y con el momento que vive el que escribe. El momento político, social e ideológico ». Lien (consulté le 08/12/14) : http://eldedoenlaletra.blogspot.fr/2012/03/del-impulso-interior-la-escritura.html

[2] Rosas raconte au présent la bataille de Caseros, qui a pourtant eu lieu presque vingt ans plus tôt, mais qui reste une souffrance en ayant entraîné une autre : son exil (*El farmer, op. cit.*, p. 114-118). Paz se remémore au présent ses assauts contre Facundo Quiroga (*Ese manco Paz, op. cit.*, p. 93-94).

[3] On annonce une messe célébrée en mémoire de « Los libres del Sur » à la basilique de La Merced le 31 octobre 1871 alors que le temps diégétique d'*El farmer* est situé le 27 décembre 1871. Voir : *El farmer, op. cit.*, p. 15 et 20.

[4] « Lord Palmerston m'a dit, un après-midi, lors de sa dernière visite, que ce Shakespeare, là, s'était inspiré de moi pour son *King Lear*. C'est comme ça qu'il a dit : *King Lear*. Et il a ri. Et il a dit qu'il m'a reconnu dans le temps. Qu'il m'a reconnu dans le temps : c'est ça qu'il a dit », *El farmer*, *op. cit.*, p. 17. « Lord Palmerston me dijo, una tarde, en su última visita, que ese tal Shakespeare se inspiró en mí para su *King Lear*. Así dijo: *King Lear*. Y rió. Y dijo que me reconoció en el tiempo. Que me reconoció en el tiempo: eso dijo ».

[5] *Ibid.*, p. 100. « Los viejos piensan a saltos. Y repiten lo que ya dijeron, y olvidan lo que dijeron ».

[6] *Ese manco Paz, op. cit.*, p. 91 et 94. « Tiene buena memoria, Paz, todavía », « (…) la humillación de la senilidad no me alcanzará ».

> insultes que je m'adresse. Elles sont plus que cinglantes. Elles sont plus que brutales. Elles sont cruelles.
>
> Je ne me souviens pas du nom du jour que je vis.
>
> Je me réveille, en sursaut. Un filet de salive dégouline sur mon menton. Je le nettoie. Je suis assis dans un fauteuil, tapissé de noir, avec un bon dossier, confortable.
>
> Cervallos ne s'empare pas de mon cheval et ne m'emmène pas, rapide comme l'éclair, au campement de don Estanislao.
>
> Aujourd'hui c'est jeudi, me dis-je. Et il est tard, déjà.
>
> Non, aujourd'hui c'est vendredi. Ou mercredi[1].

Cependant, ces deux récits sont plus courts qu'*En esta dulce tierra* et *La revolución es un sueño eterno*. Après ce roman, l'écriture de Rivera a évolué vers des formes de plus en plus brèves, entre le roman et la nouvelle. On remarque qu'il y a moins de répétitions d'un même segment de phrase, moins de digressions et que les espaces entre des paragraphes concis eux aussi, sont plus nombreux. Les références à l'histoire se limitent à un nombre d'événements plus restreint que dans *En esta dulce tierra* par exemple. Rivera affirme qu' « il ne faut pas dire en dix lignes ce qui peut se dire en deux lignes » et veut éviter de faire « grossir le texte avec de la rhétorique[2] ». Il cherche en effet à en dire toujours moins, à laisser des questions en suspens. Ce qu'il déclarait concernant *El profundo Sur* (1999) se vérifie également dans ses publications postérieures :

> Je pose des questions, je n'y réponds pas. Je préfère que la littérature laisse l'écho des questions résonner et que chacun reconstitue le puzzle à sa façon. (…) Il n'y a plus cette tentation d'expliquer. (…) Il y a une recherche pour trouver comment expliquer sans expliquer[3].

Le lecteur doit donc avoir un rôle actif, essayer de trouver lui-même des réponses aux questions posées (si ces réponses existent…), comprendre les allusions, combler les vides et saisir les ellipses, faire le lien entre des fragments *a priori* sans rapports. Jorgelina Nuñez décrit très bien cette particularité du style de Rivera :

> (…) ses phrases se sont ajustées peu à peu à un principe d'économie selon lequel le silence prévaut bien souvent sur les mots et ceux-ci, en guise de revanche, persistent à

[1] *Ibid.*, p. 92-93. « Me llevo por delante una silla. Me golpeo la frente contra la puerta alta de un armario. Escucho, en el silencio de la casa, en la luz mañanera de la casa, los insultos que me infiero. Son más que ásperos. Son más que brutales. Son crueles. / No recuerdo el nombre del día que vivo. / Despierto, sobresaltado. Un hilo de saliva me corre por el mentón. Lo limpio. Estoy sentado en un sillón, tapizado de negro, de buen respaldo, cómodo. / Cevallos no volea (*sic*) mi caballo, y no me lleva, rápido como la luz, al campamento de don Estanislao. / Hoy es jueves, me digo. Y es tarde, ya. / No, hoy es viernes. O miércoles ».

[2] Voir : entrevue avec Javier RODRIGUEZ MARCOS, « Toda escritura es provisional », *El País*, 1er février 2003. Lien (consulté le 09/12/14) :
http://elpais.com/diario/2003/02/01/babelia/1044059952_850215.html

[3] GARZON Raquel, « Pertenezco a la legión de los derrotados », *El País*, 29/09/2007. Nous avons traduit : « Yo hago preguntas, no las contesto. Prefiero que la literatura deje el eco de las preguntas repiqueteando y que cada quien arme el rompecabezas a su modo. (…) Ya no hay esa tentación de explicar. (…) Hay una búsqueda por cómo explicar sin explicar ». Voir aussi le commentaire de Guillermo Saavedra lors de la publication de *Tierra de exilio* en 2000 dans l'annexe 1 de la thèse.

> revenir sur ce qui a été dit dans des répétitions qui imitent le mouvement de la mer : ils donnent une information et la retirent, ils la ramènent jusqu'à ce qu'il n'en reste plus qu'un souvenir moqueur. Comme le va-et-vient des vagues, la syntaxe de Rivera n'est pas progressive : elle garde toujours quelque chose, elle retient plus qu'elle ne livre[1].

Nous allons voir maintenant comment ces blancs, ces ellipses, ces répétitions et ces fragments sont aussi des moyens de retranscription du travail de mémoire dans les œuvres de Rivera.

c) Mémoire individuelle et mémoire collective

Dans *La mémoire collective* (1950), Maurice Halbwachs distingue histoire et mémoire. D'un côté, la mémoire est concrète et correspond entièrement au vécu, alors que de l'autre « les événements historiques ne jouent pas un autre rôle que les divisions du temps marquées sur une horloge, ou déterminées par le calendrier[2] ». L'histoire est donc renvoyée à une temporalité purement extérieure et la discipline historique incarne « un savoir abstrait[3] » qui permet de restituer un passé hors de la dimension du vécu. Cette vision de l'histoire rejoint celle qu'exprime le narrateur dans *Hay que matar* : « L'histoire se complaît à exhumer, pour consoler ses rares lecteurs, des temps, des époques, des périodes, des chapitres[4] ». Hormis dans *El profundo Sur* et *Hay que matar*, dans les autres ouvrages du corpus mais aussi dans les récits à caractères autobiographiques de Rivera, la narration est le vecteur de la mémoire individuelle, une mémoire qui résonne dans la mémoire collective. Nous allons sortir momentanément de notre corpus et élargir cette réflexion sur la mémoire à d'autres œuvres de Rivera.

Dans *El verdugo en el umbral*, roman écrit avant *En esta dulce tierra*, les parents d'Arturo Reedson symbolisent déjà cette mémoire individuelle intimement liée à la mémoire collective : le père est mentionné comme « Mauricio Reedson, celui qui se souvient[5] » et incarne la mémoire du mouvement ouvrier et du syndicalisme de Villa

---

[1] NUÑEZ Jorgelina, « El silencio de todas las derrotas », *Clarín*, 16/06/2001. Lien (consulté le 10/12/14) : http://edant.clarin.com/suplementos/cultura/2001/06/17/u-00611.htm
Nous avons traduit : « (…) sus frases se fueron ajustando a un principio de economía según el cual el silencio muchas veces le gana la partida a las palabras y que éstas, como revancha, insisten en volver sobre lo dicho en repeticiones que imitan el movimiento del mar: adelantan un dato y lo retiran, lo traen de nuevo hasta que no queda de él más que un recuerdo zumbón. Como el ir y venir de las olas, la sintaxis de Rivera no es progresiva, es recesiva: siempre se guarda algo, retiene más de lo que entrega ».

[2] HALBWACHS Maurice, *La mémoire collective*, Paris, Albin Michel, 1997, p. 101.

[3] *Ibid.,* p. 120.

[4] *Hay que matar, op. cit*., p. 59. « La historia se complace en exhumar, para consuelo de sus escasos lectores, tiempos, épocas, períodos, capítulos ».

[5] RIVERA Andrés, *El verdugo en el umbral*, *op. cit*., p. 141. « Mauricio Reedson, el memorioso ». Rivera parodie le titre d'une nouvelle de Borges : « Funes el memorioso », traduit en français par « Funes ou la mémoire ». Nous avons préféré traduire, ici, par « celui qui se souvient ».

Crespo ; quant à la mère, elle retrace le passé de la famille, évoque les *pogroms*, les persécutions des troupes de Simon Petlioura en Ukraine, puis l'émigration. Dans *Punto final,* on retrouve cette figure de la mère en tant qu'incarnation de la mémoire familiale, comme « présence de l'absence[1] », car elle est décédée en réalité. Chez Rivera, ce rapport aux souvenirs, à la mémoire qu'il faut transmettre, est lié à la tradition juive. Dans sa conversation avec Carlos Gazzera, Rivera mentionne « l'assassin » Simon Petlioura et dit que seuls les « vrais Juifs gardent en mémoire » son nom ; que ses exactions et les *pogroms* qu'il a perpétrés sont restés gravés dans l'histoire européenne et dans la mémoire des Juifs grâce à la tradition orale[2]. Dans la nouvelle intitulée « A orillas del mar » publiée dans *Ajuste de cuentas*, une fille dit à sa mère : « Maman, on ne vit pas des souvenirs » et celle-ci lui répond simplement : « Ma fille : je suis juive[3] ». Les personnages de Rivera — y compris les personnages référentiels — semblent obéir à une tradition de l'Ancien Testament en exprimant :

> une intériorisation de la mémoire collective qui croise [leur] mémoire personnelle, débordée par le souci de la communication, de la transmission intergénérationnelle, par l'injonction du *Zakhor* (Souviens toi !) de la tradition de l'Ancien Testament. Cette mémoire relève donc d'un tissage à la fois privé et public. Elle advient comme émergence d'un récit constitutif d'une identité personnelle « enchevêtrée dans des histoires » qui fait de la mémoire une mémoire partagée[4].

Rivera a intitulé le dernier court récit qu'il a publié *Kadish*, en précisant dans une note, sur la première page, que ce terme désigne une « prière que prononcent les Juifs — *les Juifs croyants bien sûr* — en hommage à des personnes qu'ils ont aimées avec une intensité exceptionnelle[5] ». Le protagoniste de ce récit est Arturo Reedson, mais il apparaît également sous un autre nom, Abraham Roiter, qui dénote à la fois son origine juive à travers le choix du prénom Abraham et du terme *yiddish* « *roiter* », et l'idéologie communiste à laquelle il adhère puisque « *roiter* » veut dire rouge[6]. Pablo Fontán, autre double fictif de Rivera, est un narrateur supplémentaire. Ce court récit est une mise en

---

[1] RICŒUR Paul, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, *op. cit.*, p. 11. Ricœur rappelle au début de son ouvrage la conception platonicienne de la mémoire comme représentation présente d'une chose absente.
[2] GAZZERA Carlos, « Conversando con Andrés Rivera », *op. cit.*, p. 709. « (…) un asesino que se llamó Simón Petliura y que sólo — y esto es lamentable — los bien judíos guardan en la memoria. (…) Esto lo registró la historia europea, y la historia que los propios judíos se transmitieron de un modo oral ».
[3] RIVERA Andrés, *Ajuste de cuentas*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1972, p. 15. « Mamá, no se vive de recuerdos. / Hija: soy judía ».
[4] DOSSE François, « Entre histoire et mémoire : une histoire sociale de la mémoire », *op. cit.*, p. 10. Voir également : Yosef Hayim Yerushalmi, *Zakhor*, Paris, La Découverte, 1984.
[5] RIVERA Andrés, *Kadish,* Buenos Aires, Seix Barral, 2011, p. 7. « oración que pronuncian los judíos —*los judíos creyentes, por supuesto*— en homenaje a personas que amaron con una intensidad excepcional ».
[6] Voir : ROTTENBERG Débora, « Repensando el autoritarismo desde la representación de la memoria en *Kadish* de Andrés Rivera », in *Ripensare gli autoritarismi / Repensar los autoritarismos, Confluenze (Rivista di studi iberoamericani*), 2012, vol. 4 no. 2, p. 276.

scène du « travail de mémoire » (pour reprendre l'expression de Ricœur[1]) puisque les personnages ne font que se souvenir. On constate que Reedson est conscient du fait que la mémoire est un travail qui dépend de la volonté de chacun : « Il nous est resté assez de cigarettes pour nous rappeler ce que nous *souhaitions* nous rappeler[2] ». Le récit est discontinu, fragmentaire, achronique. Le narrateur rend compte de la superposition des voix, lesquelles remémorent des séquences de souvenirs qui sont autant d'apparitions abruptes et spontanées, comme les événements réels remémorés par les narrateurs de notre corpus. Un souvenir en entraîne un autre, éloigné dans le temps mais lié par le même fil conducteur : la persécution et la violence (les *pogroms* ukrainiens du début du XX^e^ siècle, la répression des manifestations ouvrières des années 30 à Buenos Aires, la persécution des Juifs par les nazis, la répression et la violence de la dernière dictature militaire et les disparus auxquels on rend hommage dans *Página /12* sous la forme de « recordatorios »). C'est à tous ces vaincus, ces morts mentionnés, que le récit rend hommage[3].

On retrouve cette vision benjaminienne d'une histoire étrangère à l'idée de progrès, où des situations historiques se ressemblent malgré leurs nombreuses différences. De la même façon, dans *Punto final*, Reedson associe une scène dans un commissariat — où il est détenu avec d'autres manifestants communistes — à Auschwitz :

> Nous avons terminé, nous qui étions sains et saufs, dans un commissariat de campagne. Un Aconcagua de vêtements, baskets, casquettes, slips, dans la cour du commissariat : version grossière et créole, épouvantable et pourtant comique et sinistrement innocente d'Auschwitz[4].

Rivera n'établit pas de lien de causalité entre le passé et le présent ; il « saisit la constellation que sa propre époque forme avec telle époque antérieure. Il fonde ainsi un concept du présent comme "à-présent"[5] » pour reprendre les termes de W. Benjamin. Cet

---

[1] RICŒUR Paul, *Télérama*, 31 décembre 1997. « Je suis prudent sur le devoir de mémoire. Mettre à l'impératif la mémoire, c'est le début d'un abus. Je préfère dire le travail de mémoire ». Voir également : *La mémoire, l'histoire, l'oubli, op. cit.*, p. 105-111.

[2] *Kadish, op. cit.*, p. 21. « « Nos quedaron suficientes cigarrillos como para recordar aquello que *deseábamos* recordar ».

[3] Débora Rottenberg propose une lecture de ce court récit à travers le prisme de la tradition juive de l'exercice de la mémoire : elle évoque, bien sûr, le *Zakhor*, mais aussi les *Memorbikher* (écrits dont la fonction est de consigner le nom de toute personne assassinée parce qu'elle est juive, afin de ne pas l'oublier, ni d'oublier l'endroit et les circonstances de son martyr) et les *Yiskher Bikher* (livres de souvenirs élaborés suite à la libération des camps de concentration à la fin de la Seconde Guerre Mondiale dans lesquels étaient consignés les témoignages des survivants afin d'établir la chronique du massacre). Voir : ROTTENBERG Débora, « Repensando el autoritarismo desde la representación de la memoria en *Kadish* de Andrés Rivera », *op. cit.*, p. 274-287.

[4] RIVERA Andrés, *Punto final*, Buenos Aires, Seix Barral, 2006, p. 49. « Terminamos, los ilesos, en una comisaría de campaña. Un Aconcagua de ropas, zapatillas, gorras, calzones, en el patio de la comisaría: versión guaranga y criolla, desaforada y todavía cómica y siniestramente inocente de Auschwitz ».

[5] BENJAMIN Walter, *Œuvres III, op. cit.*, p. 443.

« à-présent » (*Jetztzeit*) prend la forme de l'achronie dans la narration et fait écho aux propos de Byron Roberts qui affirmait, dans *Hay que matar*, qu'« il n'y a pas de distance pour le temps[1] ».

Si, comme Ricœur, on considère la mémoire « comme matrice de l'histoire, dans la mesure où elle reste la gardienne de la problématique du rapport représentatif du présent au passé[2] », on observe que Rivera se charge d'écrire la mémoire des vaincus, ignorée, d'après lui, par l'histoire écrite par les vainqueurs. Il assume le même rôle que celui de l'historien, qui, selon W. Benjamin :

> En citant le passé, (...) ne lui imprime pas son sens de force, mais lui donne un espace où le sens qui le constitue en propre et qui n'a jamais pu se dire, étouffé par le discours des vainqueurs, peut maintenant vibrer d'un timbre jusqu'alors inouï[3].

La lutte contre l'oubli est mise en scène dans *Punto final*, court roman dont le titre renvoie très explicitement à la loi du même nom[4] qui suppose un « oubli commandé[5] ». Dans ce roman, le vieil Arturo Reedson lutte pour la mémoire aux côtés de sa défunte mère. Les souvenirs de leur passé — marqué par les luttes syndicales, les trahisons, les échecs, la disparition et l'assassinat supposé d'une personne chère (Pirí Lugones) pendant la dernière dictature militaire — prédominent sur le présent des vainqueurs. Ce sont des souvenirs déjà évoqués dans des ouvrages antérieurs pour certains, ou qui seront rappelés dans *Estaqueados* (où l'une des nouvelles est intitulée « Pirí ») et *Kadish*, car Rivera se réécrit et se répète, sans doute pour que le lecteur finisse par mémoriser à son tour ces souvenirs. Mais dans ce présent désenchanté que dépeint *Punto final*[6] et

---

[1] *Hay que matar, op. cit.*, p. 76. « no hay distancia para el tiempo ».
[2] RICŒUR Paul, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, *op. cit.*, p. 106.
[3] TACKELS Bruno, *Petite introduction à Walter Benjamin*, Paris, L'Harmattan, 2001, p. 125.
[4] La loi 23.492 du Point final, promulguée le 24 décembre 1986 sous la présidence de Raúl Alfonsín, interdisait les poursuites pénales contre les crimes commis lors de la dernière dictature argentine (arrestations illégales, tortures et homicides ou assassinats) pour toute plainte dépassant un délai de prescription de 60 jours fixé à compter de la promulgation de la loi (article 1). Elle stipulait que : « l'action pénale contre toute personne qui aurait commis des délits liés à l'instauration de formes violentes d'action politique jusqu'au 10 décembre 1983 sera abolie » (art. 1). L'action au civil demeura, elle, permise. Cette loi fut déclarée nulle par le Congrès en 2003, sous la présidence de Néstor Kirchner, et anticonstitutionnelle par la Cour Suprême le 14 juin 2005. C'est une loi associée à la « Loi de l'obéissance due » (« Ley de obediencia debida n°23.521») qui amnistiait les militaires argentins ayant réprimé pendant la dictature (entre 1976 et 1983) et dont le grade était inférieur à celui de colonel sous prétexte qu'ils devaient obéir aux ordres.
[5] C'est ainsi que Ricœur fait référence à l'amnistie : « Les abus de mémoire placés sous le signe de la mémoire obligée, commandée, ont-ils leur parallèle et leur complément dans des abus d'oubli ? Oui, sous des formes institutionnelles d'oubli dont la frontière avec l'amnésie est aisée à franchir : il s'agit principalement de l'amnistie et de façon plus marginale du droit de grâce, appelé aussi de grâce amnistiante. La frontière entre l'oubli et le pardon est insidieusement franchie dans la mesure où ces deux dispositions ont affaire à des poursuites judiciaires et à l'imposition de la peine ; or la question du pardon se pose là où il y a accusation, condamnation et punition ; aussi bien les lois traitant de l'amnistie la désignent-elles comme une sorte de pardon ». In *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, *op. cit.*, p. 585.
[6] Le roman s'ouvre sur cette épigraphe extraite de *Richard III* de Shakespeare : « C'est maintenant l'hiver de notre mécontentement » (« Ahora es el invierno de nuestro descontento »).

dans un pays « qui n'a de cesse de détourner le regard[1]», « Reedson ou la mémoire » — pour parodier Borges — se confronte à un personnage amnésique : Lucas[2], qui finira par l'assassiner. Fils d'un policier qui réprima pendant la dernière dictature, mais qui fut enterré plus tard avec tous les honneurs, Lucas incarne, ici, l'oubli qui triomphe sur la mémoire[3]. Les libertés de la fiction ont néanmoins permis à Rivera de faire renaître plus tard Arturo Reedson sous d'autres noms dans *Estaqueados* puis *Kadish*, en faisant fi, comme toujours, des « lois » de la chronologie.

Ricœur « inachève » son ouvrage consacré à la mémoire, l'histoire et l'oubli ainsi : « Sous l'histoire, la mémoire et l'oubli. / Sous la mémoire et l'oubli, la vie. / Mais écrire la vie est une autre histoire[4] ». Ces paroles trouvent une résonnance dans l'œuvre de Rivera, notamment dans les ouvrages de notre corpus et dans ceux que nous avons abordés dans cette sous-partie :

- « Sous l'histoire, la mémoire et l'oubli » : les personnages référentiels ou non, oubliés par l'histoire, existent à nouveau grâce à leur mémoire et aux souvenirs qu'ils gardent toujours présents à l'esprit et dont les narrateurs rendent compte. Même menacée par l'oubli des vainqueurs, ou par ses propres failles, la mémoire reste la matrice de l'histoire.
- « Sous la mémoire et l'oubli, la vie » : la vie — ou plutôt la fin de vie — et le quotidien des personnages conditionnent ce rapport à la mémoire et à l'oubli. Les personnages eux-mêmes ne sont pas à l'abri de l'oubli, des trous de mémoire.
- « Mais écrire la vie est une autre histoire » : le roman, comme l'historiographie, écrivent la vie, chacun à leur façon. Rivera — qui s'est éloigné du modèle réaliste censé refléter une vision totalisante (le « miroir que l'on promène le long d'un chemin[5] » de Stendhal) à travers la focalisation zéro et la narration hétérodiégétique notamment — préfère

[1] *Punto final, op. cit.*, p. 40. « un país que no cesa de mirar para otro lado ».
[2] *Ibid.*, p. 108-109 : Cinq phrases commencent par « Lucas ne se souvenait pas » (« Lucas no recordaba ») ou « Lucas ne se souviendrait pas » (« Lucas no recordaría »).
[3] Notons que l'« oubli commandé» que supposait la « loi du Point final » ressurgit dans *Guardia Blanca* quand le narrateur observe que « le vent ne dissipe pas l'oubli abominable qui tombe sur trente mille disparus dans ce pays, argentin ce pays, de riches propriétaires terriens et de bourgeois enorgueillis ». RIVERA Andrés, *Guardia Blanca, op. cit.*, p. 65. « (…) el viento no disipa el olvido abominable que cae sobre treinta mil desaparecidos en este país, argentino este país, de estancieros ricos y burgueses ensoberbecidos ».
[4] RICŒUR Paul, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, *op. cit.*, p. 657.
[5] STENDHAL, *Le rouge et le noir,* Paris, Folio, 2000, p.134. Stendhal reprend les propos de l'historien du XVII[e] siècle César Vichard de Saint Réal qui avait écrit également que « l'Histoire fait voir au lecteur comme dans un miroir l'image de leurs fautes », *ibid.*, p. 757.

la narration homodiégétique, la focalisation interne, la fragmentation[1], l'incertitude, les blancs, les souvenirs tronqués ou erronés, le brouhaha de voix discordantes, pour écrire la vie et pour rendre compte, dans le même temps, de la complexité de cette tâche. Rivera privilégie la vérisimilitude, telle que l'entend Ricœur[2], à la vraisemblance.

3.3.3 Deux mises en scènes de l'écriture de l'histoire : les cahiers de Juan José Castelli et de Saúl Bedoya

a) Castelli, ou l'histoire énigmatique

La revolución es un sueño eterno est une mise en abyme de l'écriture de l'histoire dans la mesure où Rivera fictionnalise le processus scripturaire à travers le personnage de Castelli. On retrouve cette même volonté dans *El verdugo en el umbral*, roman écrit avant *La revolución es un sueño* mais publié, après réécriture, sept ans plus tard. De la même façon que l'écrivain-chroniqueur de *El verdugo en el umbral* reconstruit l'histoire ouvrière à partir des fragments de l'histoire familiale et privée, Castelli reconstruit, lui, l'histoire de la Révolution de Mai. Cette reconstruction est difficile, comme le montrent les différents obstacles qui entravent le récit et complexifient voire empêchent sa réception. Nous allons nous pencher à présent sur ces différents obstacles.

Dans *La revolución es un sueño eterno*, comme dans *En esta dulce tierra*, l'histoire est une énigme et il incombe au lecteur de mener l'enquête pour essayer de la résoudre. Le lecteur est d'abord confronté à différentes versions des faits. Nous avons vu que Rivera, qui affirme que l'objectivité n'existe pas[3], choisit, dans *La revolución es un sueño eterno,* la subjectivité de Castelli, à laquelle il ajoute le point de vue d'un autre narrateur, parfois omniscient, parfois issu du dédoublement de Castelli lui-même :

[1] M. I Waldegaray l'exprime ainsi : « La tendance vers le fragment comme modèle d'exposition met en évidence l'épuisement de l'appropriation totalisatrice de l'Histoire et de la *totalité* comme modèle fictionnel d'exposition complète. La perspective, élément structurant des récits, donne lieu à l'irruption d'autres voix qui disséminent la densité d'une voix ordonnatrice unique, pleine ». Nous avons traduit : « La tendencia hacia el fragmento como modelo de exposición pone en evidencia el agotamiento de la apropiación totalizadora de la Historia, y de la *totalidad* como modelo ficcional de exposición completa. La perspectiva, elemento estructurante de los relatos, da lugar a que otras voces irrumpan diseminando la densidad de una voz ordenadora única, plena ». In « Histoira y representación en la narrativa de Andrés Rivera », in *Les nouveaux réalismes* (1ère série), *América*, Cahiers du CRICCAL n°24, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2000, p. 188.

[2] Voir première partie de cette thèse.

[3] « Usted sabe que la objetividad no existe », in « Estamos asesinando a los nuevos Borges o Arlt por no publicarlos », entrevue de Rivera avec GRAHAM-YOOLL Andrew, *Página /12*, 25/07/05. Lien (consulté le 16/12/14) : http://www.pagina12.com.ar/diario/cultura/7-54125-2005-07-25.html

« Castelli regarde comment Castelli ouvre des volets en fer (…)[1] ». Ces deux narrateurs, ainsi que le dédoublement de Castelli, laissent planer un doute sur la paternité du texte écrit. Néanmoins, les focalisations multiples sont parfois là pour apporter des précisions et donner un autre point de vue :

> Je n'ai pas planté d'arbre, je n'ai pas écrit un livre, écrit Castelli. J'ai seulement parlé. Où sont mes mots ? Je n'ai pas écrit de livre, je n'ai pas planté d'arbre : j'ai seulement parlé. Et j'ai tué.
> Castelli se demande où sont ses mots, ce qu'il en est resté. (…)
> Regardez-moi, écrit Castelli. *Vous* m'avez coupé la langue. Pourquoi ? *Vous* avez peur des mots de Castelli. (…) Pourquoi écrit-il *vous*, écrit, maintenant, un homme qu'on appelle Castelli et qui grogne comme un cochon[2].

La multiplicité des points de vue s'exprime aussi dans les différents discours qui se succèdent et remettent en question celui qui a précédé :

> Castelli, assis sur un banc d'école, sait maintenant (…) que cette lointaine nuit de mai et de pluie, il a parlé, d'une voix glaciale et comme endormie, pour ses camarades, qui attendaient armés de couteaux, pistolets et baïonnettes, qu'il sorte de la pièce dans laquelle un soldat rigide et vieilli, qui symbolisait trois siècles de pouvoir, ou quoi que ce fût, dans la bourgade la plus puante et prétentieuse d'Amérique du Sud, déployait, un éventail, un jeu de cartes espagnoles, et leur dise qu'ils étaient des hommes et pas des choses, et que leurs rêves, l'insaisissable beauté de leurs rêves, serait leur pain quotidien dans les jours à venir.
> Mais lui, Castelli, leur a dit cette lointaine nuit de mai et de pluie, la voix glaciale et endormie, et imprégnée de haine, de revanche et de présage :
> Montez, et jetez-le par la fenêtre.
> Ses camarades, qui ne seraient plus jamais aussi jeunes que lors de cette lointaine nuit de mai et de pluie (…) ont dit, après, que sa voix, celle de Castelli, était à peine un chuchotement, s'il leur a chuchoté quelque chose cette nuit de mai et de pluie et que s'il leur a chuchoté quelque chose, ce fut :
> Rentrons chez nous : nous avons besoin de boire une bière[3].

Ces différents discours sont relatés dans le contexte du procès de Castelli, qui fait contraster les espoirs sous-entendus par ce moment historique remémoré avec son dénouement et son échec personnel. Ces discours offrent plusieurs interprétations d'un

---

[1] *La revolución es un sueño eterno*, *op. cit.*, chap. IX, c. 1, p. 47. « Castelli mira cómo Castelli abre unos postigos de hierro (…) ».

[2] *Ibid.*, chap. IX, c. 1, p. 45-46. « No planté un árbol, no escribí un libro, escribe Castelli. Sólo hablé. ¿Dónde están mis palabras? No escribí un libro, no planté un árbol : sólo hablé. Y maté. / Castelli se pregunta dónde están sus palabras, qué quedó de ellas. (…) / Mírenme, escribe Castelli. *Ustedes* me cortaron la lengua. ¿Por qué? *Ustedes* tienen miedo a la palabra de Castelli. (…) / Por qué escribe *ustedes*, escribe, ahora un hombre al que llaman Castelli y que gruñe como un chancho ».

[3] *Ibid.*, chap. V, c. 1, p. 32-33. « Castelli sabe, ahora, sentado en un banco de escolar, (…) que esa remota noche de mayo y lluvia habló, con una voz glacial y como adormecida, por sus camaradas que esperaban armados de cuchillos, pistolas y bayonetas, a que él saliera de la habitación en la que un soldado rígido y envejecido, que simbolizaba tres siglos de poder (…) desplegaba, en abanico, un mazo de barajas españolas, y les dijera que eran hombres y no cosas, y que sus sueños, la inasible belleza de sus sueños, sería el pan que comerían en los días por llegar. / Pero él, Castelli, les dijo en esa remota noche de mayo y de lluvia, la voz glacial y adormecida, e impregnada de odio, de revancha y de presagio: / Suban, y tírenlo por la ventana. / Sus camaradas, que nunca volverían a ser tan jóvenes como en esa remota noche de mayo y de lluvia (…) dijeron, después que la voz de él, Castelli, era, apenas, un susurro, si es que les susurró algo esa noche de mayo y de lluvia y que si les susurró algo, fue: / Vámonos a casa: nos hace falta un trago de caña ».

même moment historique ; reste au lecteur le soin de démêler ce qu'a pu réellement dire Castelli à Cisneros (l'histoire « officielle » n'a retenu que le discours prononcé au Cabildo), à partir de ce que ses juges pensent que Castelli a dit, de ce que les témoins ont déclaré lors du procès et de ce que Castelli pense avoir dit. Ces multiples discours sont là pour démontrer qu'il ne peut y avoir qu'une seule version de l'histoire.

Un peu plus loin, alors qu'il évoque le souvenir de sa déroute dans le Haut-Pérou, Castelli se souvient avoir réussi à remobiliser ses troupes mais ne sait plus quel discours il a pu prononcer pour les convaincre ; le narrateur doute même qu'il en ait prononcé un :

> (…) jusqu'à ce qu'il reprît la parole et sa parole, s'il la reprit, retrouva l'emphase et la conviction d'un possédé, et ses mots, s'il les prononça, et ses gestes, avec l'emphase et la conviction d'un possédé, regagnèrent, pour la revanche, pour la guerre, plus interminable encore que ce matin de juin, les volontaires de Charcas et Chuquisaca.
> Qu'a-t-il fait, qu'a-t-il dit, s'il a dit quelque chose en ce matin de juin, pour empêcher la débandade des volontaires ? (…) S'est-il arrêté devant ceux qui se débandaient, les a-t-il insultés, injuriés, a-t-il invoqué leur mère et leur condition de mâles, la patrie, les devoirs sacrés du soldat, la mission qu'il leur a confiée ? A-t-il enfoncé son épée dans ceux qui, dans la débandade, volaient, presque, sur la terre de cette géographie inclémente ? Ou a-t-il tendu la main, silencieux, sans aucune harangue dans la bouche, et a arrêté les fuyards, leur montrant le visage et le corps d'un homme qui était arrivé là-bas pour mourir ou tuer, et en leur montrant le corps et le visage d'un homme qui était arrivé jusque là-bas, pour la première fois, pour implanter la suppression des tributs, la répartition des terres, des écoles dans les villages, ou mourir, leur a-t-il fait honte, et a-t-il redonné, avec ses mains tendues qui arrêtaient les fuyards, une brillance humaine dans les yeux de ceux qui, effrayés, imploraient de ne pas rester embrochés dans une baïonnette espagnole, de ne pas consumer leur jeunesse sous les voûtes carcérales d'El Callao, de ne pas être livrés au garrot du bourreau[1] ?

Les souvenirs s'avèrent peu fiables. L'écriture de ces souvenirs, de ce passé, est elle aussi à mettre en doute, comme le souligne le narrateur :

> (…) les mots, ceux que son écriture serrée et encore ferme peut tracer sur une feuille de cahier, trahissent le souvenir. Et si le souvenir se trahit lui-même, l'écriture trahit le souvenir écrit Castelli, le cigare dans la bouche qui empeste[2].

[1] *Ibid*, chap. XIII, c. 1, p. 63-64. « (…) hasta que recobró la palabra, y su palabra, si la dijo, recobró el énfasis y la convicción del poseído, y sus palabras, si las dijo, y sus ademanes, con el énfasis y la convicción del poseído, recobraron, para el desquite, para la guerra, más interminable aún que esa mañana de junio, a los voluntarios de Charcas y Chuquisaca. / ¿Qué hizo, qué dijo, si dijo algo en esa mañana de junio, para cortar la espantada de los voluntarios? (…) ¿Se paró frente a los que se desbandaban, los puteó, carajeó, les invocó la madre y su condición de machos, la patria, los sagrados deberes del soldado, la misión que se les confió? ¿Clavó su espada en los que, en la espantada, volaban, casi, sobre la tierra de esa inclemente geografía? ¿O estiró las manos, callado, sin arenga alguna en la boca, y paró a los espantados, mostrándoles la cara y el cuerpo de un hombre que había llegado hasta allí para morir o matar, y al mostrarles el cuerpo y la cara de un hombre que llegó hasta allí, por única vez, para implantar supresión de tributos, reparto de tierras, escuelas en los pueblos, o morir, los avergonzó, y devolvió, con las manos estiradas que paraban a los espantados, un brillo humano a los ojos de quienes, espantados, imploraban no quedar ensartados en una bayoneta goda, no consumir su juventud en las bóvedas carcelarias de El Callao, no ser entregados al garrote del verdugo? ».

[2] *Ibid*, chap. XVII, c. 1, p. 77. « (…) las palabras, las que su letra apretada y aún firme puede trazar en una hoja de cuaderno, traicionan al recuerdo. Y si el recuerdo se traiciona a sí mismo, la escritura traiciona al recuerdo, escribe Castelli, el cigarro en la boca que apesta ».

Le texte écrit semble finalement moins solide et convaincant que les discours que pouvait tenir l'orateur de la Révolution. Lui-même n'a pas confiance dans les écrits « historiques ». Même si ses camarades Moreno et Belgrano ont écrit des ouvrages à thématique économique relatifs à la bourgeoisie, Castelli dénonce certaines ellipses historiques lorsqu'il évoque, à travers le personnage de doña Irene Orellano Stark et de ses juges, les mœurs des riches :

> Personne n'écrit sur ces choses, ces femmes, ce commerce. On écrit *La Representación de los Hacendados*, mon cousin Belgrano écrit des complaintes économiques, on écrit des poèmes aux jeunes filles de bonnes familles, avant que ne naisse leur premier enfant, mais personne n'écrit sur ces maisons, ce commerce. (...) On lit un pays de révolutionnaires sans révolution dans ce qu'on n'écrit pas[1].

L'écriture de Castelli n'est pas fiable, elle non plus. Elle est conditionnée par le destinataire du message. Alors qu'il écrit à un ami, Castelli dit :

> Quand écrit-on à un ami ? Quand les mot qu'on écrit ne trahissent pas notre souffrance et notre orgueil. Quand même les blancs de l'écriture ne traduisent pas notre souffrance et notre orgueil. (Jusque-là le code qui identifie, dit-on, les écrivains durables. Je prétends ne pas le transgresser ; cependant, je préfère que tu ne me considères pas comme un membre de cette espèce de fous)[2].

Même si Castelli semble écrire ses mémoires, un récit intime, de manière achronique et dans un style proche parfois du flux de conscience, ses cahiers ont un destinataire : son fils. Ce sont les seuls documents écrits qui ont une importance pour lui puisque ses autres papiers, dont son diplôme d'avocat, sont réunis dans une pochette en cuir et identifiés par une étiquette sur laquelle on peut lire : « papiers pour se torcher[3] »... Castelli ne suit finalement pas les conseils de son cousin Belgrano qui a brûlé ses propres papiers mais a conseillé à Castelli de conserver les siens.

Cependant, à la fin de ces cahiers et par le biais d'un métatexte, Pedro Castelli — en plus de dénoncer l'orgueil qui se dégage des cahiers de son père — fait remarquer que certaines de leurs pages sont indéchiffrables parce qu'elles ont été rédigées en écriture codée. « Y a-t-il une histoire[4] ? » demandait le narrateur de *Respiración Artificial* de Ricardo Piglia. Il y a des histoires, ou plutôt diverses écritures plus ou moins lisibles de

[1] *Ibid*, chap. 17, c. 1, p. 79-80. « Nadie escribe sobre esas casas, esas mujeres, ese comercio. Se escribe *La Representación de los Hacendados*, mi primo Belgrano escribe endechas económicas, se escriben poemas a las niñas de buenas familias, antes de que les nazca el primer hijo, pero nadie escribe sobre esas casas, esas mujeres, ese comercio. (...) Un país de revolucionarios sin revolución se lee en aquello que no se escribe ».
[2] *Ibid*, chap. I, c. 2, p. 127. « ¿Cuándo escribe uno al amigo? Cuando las palabras que escribe no delatan su sufrimiento y su orgullo. Cuando ni los blancos de la escritura traducen su sufrimiento y su orgullo. (Hasta ahí el código que identifica, dicen, a los escritores perdurables. Pretendo no transgredirlo ; sin embargo, prefiero que no me consideres miembro de esa raza de desatinados.) ».
[3] *Ibid.*, chap. X, c. 2, p. 172. « papeles para limpiarse el culo ».
[4] PIGLIA Ricardo, *Respiración artificial*, *op. cit.*, p. 13. « ¿Hay una historia? ».

l'histoire pour Rivera — ce que nous avions déjà observé dans *En esta dulce tierra* — et n'importe quelle écriture de l'histoire est appelée à être examinée, commentée, révisée. La littérature sert ici de métaphore : elle reflète la multiplicité et la complexité du discours historique et met en évidence l'énigme qu'est l'histoire.

Le palimpseste du roman montre, quant à lui, que la transtextualité occupe une part non négligeable. Celle-ci se présente sous diverses formes[1]. L'une d'elles est la métatextualité, que nous venons d'aborder indirectement avec le commentaire de Pedro Castelli sur les cahiers de son père. Castelli, lui-même, commente à plusieurs reprises ce qu'il vient d'écrire :

> J'écris : une tumeur pourrit ma langue. (…) Moi, j'ai écrit ça[2] ?
> Mettez un point après *dernière* et raturez le reste[3].
> Ça s'est passé comme ça ? écrit Castelli (…)[4].

Il revient parfois sur ses propres déclarations et les met en perspective : nous pensons à ce passage (que nous avons cité antérieurement) où son attitude patriarcale envers sa fille, dont il veut empêcher le mariage, va à l'encontre des déclarations politiques qu'il a pu faire.

Castelli reprend aussi les propos d'autres personnages référentiels pour les discuter. Il s'agit de citations assez brèves, entre guillemets ou en italique, issues bien souvent de sources historiques. Nous avons déjà mentionné une citation de Saint Augustin. Voici un autre exemple dans lequel Castelli cite un bref extrait de la lettre que Saavedra écrivit à Chiclana le 15 janvier 1811[5] :

> Saavedra, qui écrit à Feliciano Chiclana, que le système robespierrien et la Révolution Française, postulés comme modèles, « grâce à Dieu ont disparu » avec la démission de Moreno du poste de secrétaire de la Première Junte, à quoi pense-t-il ? Ne pense-t-il pas, Saavedra, quand il présume que le système robespierrien et la Révolution Française, postulés comme modèles, « grâce à Dieu ont disparu » avec la démission de Moreno, à sa condition de propriétaire, à ses terres du Nord, à sa fortune ?, que le système robespierrien et la Révolution Française, postulés comme modèles, et qui « grâce à Dieu ont disparu » remettaient en question[6] ?

[1] Nous nous appuyons sur la terminologie utilisée par Gérard GENETTE dans *Palimpsestes*, *op. cit.*
[2] *Ibid.*, chap. I, c. 1, p. 15. « Escribo : un tumor me pudre la lengua. (…) ¿Yo escribí eso (…)?».
[3] *Ibid.*, chap. XIV, c. 1, p. 65. « Ponga punto después de *última* y tache el resto ».
[4] *Ibid.*, chap. XVII, c. 1, p. 83. « ¿Fue así Castelli?, escribe Castelli (…) ».
[5] Dans cette lettre, Saavedra donne sa version des faits concernant le départ pour Londres de Moreno (qui mourra pendant le voyage en mer).
[6] *La revolución es un sueño eterno, op. cit.*, chap. IV, c. 2, p. 143. « Saavedra, que escribe a Feliciano Chiclana, que el sistema robesperriano y la Revolución Francesa, postulados como modelos, "gracias a Dios han desaparecido" con la renuncia de Moreno al cargo de secretario de la Primera Junta, ¿en qué piensa? ¿No piensa Saavedra, acaso, cuando conjetura que el sistema robesperriano y la Revolución Francesa, postulados como modelos, "gracias a Dios han desaparecido" con la renuncia de Moreno, en su condición de propietario, en sus tierras del Norte, en su hacienda, que el sistema robesperriano y la Revolución Francesa, postulados como modelos, y que "gracias a Dios han desaparecido", ponían en cuestión? ».

Il s'agit, là encore, de polyphonie et de remise en question du texte écrit. Aucun discours n'est totalisateur ni unique comme pourrait l'être le discours du pouvoir duquel Castelli a été écarté.

L'autre forme de transtextualité présente dans *La revolución es un sueño eterno* est l'intertextualité. Plusieurs types d'intertextualité figurent, la citation en est un exemple : Castelli cite un révolutionnaire français[1], et bien que cette citation soit une traduction, qu'elle ne renvoie à aucun auteur et puisse, par conséquent, sembler apocryphe, elle est retranscrite par Castelli et figure en italique, ce qui accentue l'effet de vraisemblance. Plus tard, Castelli recopie une citation de Machiavel par Moreno : « Qui voudra fonder une République dans un pays où il y a beaucoup de nobles, ne pourra le faire qu'après les avoir tous exterminés[2] ». L'allusion est une autre forme d'intertextualité : il est fait mention de Saint Augustin, dont on dit que Rousseau s'est inspiré quand il a rédigé ses *Confessions*. Et lorsque Monteagudo, le fidèle ami, annonce à Castelli son intention de rédiger une confession, ce dernier écrit sur son cahier : « Ah. Rousseau fait école[3] ». Castelli fait aussi allusion à *Romeo et Juliette* quand il compare cette histoire à celle de sa fille avec Igarzábal.

Différents supports écrits s'insèrent dans les cahiers de Castelli sous la forme d'extraits d'articles de journaux, d'échange de lettres (entre Castelli et sa fille, notamment). On note cependant qu'ils apparaissent à travers le filtre du narrateur qui les transpose. Ils ne figurent pas comme des matériaux bruts qui s'ajouteraient en tant que documents authentiques aux cahiers (comme on peut en trouver, par exemple, dans *El libro de Manuel* de Julio Cortázar).

Enfin, la référence aux auteurs littéraires, elle, a lieu pendant les conversations entre ennemis idéologiques. Lors des conversations entre les personnages référentiels, les enjeux historiques finissent par se transposer en exemple littéraire. Castelli et William Carr Beresford[4] parlent de Shakespeare — considéré par Rivera comme l'un des écrivains qui parlent le mieux de l'histoire, rappelons-le[5] — et de William Blake (mentionné comme « Bill Blake »), peintre et poète romantique anglais qui participa aux émeutes de

[1] *Ibid.*, chap. XVII, c. 1, p. 85-86. Il s'agit en réalité du commentaire de Marat repris par Trotsky que nous avons déjà évoqué.
[2] *Ibid.*, chap. I, c. 2, p. 131. « Quien quiera fundar una República en un país donde existen muchos nobles, sólo podrá hacerlo después de exterminarlos a todos ».
[3] *Ibid.* chap. VI, c. 2, p. 150. « Ah. Rousseau hace escuela ».
[4] Voir : chap. XIV, c. 1, p. 69 à 76.
[5] « Shakespeare hablaba de los Estuardo, de los Windsor y nos está hablando de hoy. Precisamente porque no escribió historia. Hamlet sería príncipe de Dinamarca, pero lo que le ocurrió a Hamlet le ocurre a muchos hombres de hoy », Cité par Daniel Gustavo TEOBALDI, *in* « Nota sobre la « novela histórica » argentina, *op. cit.*

1780 devant la prison de Newgate et que Rivera avait déjà cité dans *En esta dulce tierra*. Plus tard, Castelli discute avec Álzaga et ce dernier vante les mérites du *Cantar de Mío Cid* qui montrerait, d'après lui, que « les Espagnols sont de bons vassaux quand ils ont un bon seigneur[1] », alors que Castelli est en train de lire *Don Quichotte*, « ce manuel qui explique comment perdre son temps de la façon la plus stupide possible[2] », selon le même Álzaga. La littérature vient s'immiscer dans l'histoire, la fiction dans ce qui s'apparente à la réalité ; cela dans le dessein de montrer, d'une part, que littérature et histoire peuvent cohabiter et, d'autre part, qu'il n'y a pas de domaine propre à la fiction : la réalité elle-même est tissée avec des fictions. Interrogé sur ses propos jugeant que le roman historique est un genre « abominable », Rivera a répondu :

> Je ne crois qu'aux romans et c'est tout. Et je crois qu'aucun d'entre nous, du moins dans ce pays, n'a écrit de romans historiques. Je crois, oui, que l'histoire est une fiction qui ne s'éteindra que lorsque s'éteindra la vie des hommes sur terre. Mais que c'est une fiction et que nous pouvons apprendre beaucoup de choses d'elle[3].

Voyons maintenant quels types de communication ces écrits et ces discours multiples permettent de mettre en place…

Nous venons de montrer que la référence aux œuvres littéraires pouvait constituer une sorte de parabole de l'histoire dans la communication entre les personnages. Or, ce qui frappe à la lecture de *La revolución es un sueño eterno* ce sont les nombreux intermédiaires qui entrent dans la communication. Castelli parasite son propre message quand il remet en question ce qu'il vient d'écrire ou lorsqu'il doute du contenu des discours qu'il a pu prononcer par le passé.

Dans ses échanges avec les autres, il ne peut désormais communiquer que par le papier, ce qui réduit considérablement son message ou, pour le moins, le rend laborieux. Lors de ces échanges, Castelli, l'énonciateur, a souvent des difficultés à entrer en contact immédiat avec le destinataire. Le discours direct est peu employé. Il s'agit la plupart du temps d'un discours indirect ou indirect libre. Dans les très brefs chapitres où Castelli s'adresse à sa fille, celle-ci ne semble pas répondre :

---

[1] *La revolución es un sueño eterno*, *op. cit.*, chap. XVIII, c. 1, p. 92. « los españoles son buenos vasallos cuando tienen un buen señor ».
[2] *Ibid.* p. 91. « ese manual que enseña cómo perder el tiempo de la manera más estúpida posible ».
[3] Cité par Daniel Gustavo TEOBALDI, in « Nota sobre la « novela histórica » argentina, *op. cit.* Nous avons traduit : « Sólo creo en las novelas y eso es todo. Y creo que ninguno de nosotros, por lo menos en este país, ha escrito novelas históricas. Creo, sí, que la historia es una ficción que sólo se extinguirá cuando se extinga la vida de los hombres en la tierra. Pero que es una ficción y que de ella podemos aprender muchas cosas ».

> Ángela, s'il vous plaît, donnez-moi du potiron. Je peux mâcher le potiron. Lisez-vous ce que j'ai écrit ? Approchez la bougie. Lisez-vous ? Oui ? Du potiron Ángela. Et une *empanada*. Et du vin. Un verre de vin[1].
>
> Ángela. Ángela. S'il vous plaît, Ángela[2].

La seule « conversation » entre eux se fait sous la forme d'un échange de lettres. Auparavant, Castelli avait rédigé une lettre à un ami, anonyme, mais on ne sait pas s'il l'a envoyée ou si l'ami a répondu[3]…

Lorsque le docteur Cufré vient l'ausculter, il se distingue par son silence et parle un minimum : « il prononce un mot par heure[4] ». Et lors de l'unique visite de son cousin Belgrano, la douleur, ajoutée à l'absorption de son mélange d'alcool et d'opium, empêche Castelli d'écouter ce que lui raconte son cousin :

> Je suis une bête harcelée par le feu : la dose normale de lait d'anges n'éloigne pas de moi ce que les médecins appellent douleur, mais je me souviens que, devenu une bête harcelée par le feu, j'ai levé mon verre face à Belgrano et j'ai remué la tête comme si je l'écoutais, comme si ma vie dépendait de tout ce que disait le brave homme, comme si j'avais écouté ce que je transcris maintenant, étourdi, après avoir bu une double ou une triple dose d'opium et d'alcool, en me demandant pourquoi je transcris, maintenant, ce que j'imagine que mon cousin, qui a galopé je ne sais combien de lieues pour me voir, a dit[5].

La communication est souvent mauvaise et c'est un message tronqué qui semble arriver au destinataire. Lors de son procès, Castelli, sourd au discours du pouvoir, « croit avoir entendu » qu'on lui posait certaines questions. La réception est altérée et l'émission se fait parfois par des intermédiaires peu fiables. Pedro José Agrelo en est un exemple. Il figure comme le traducteur attitré de Castelli : il fait office d'interprète lors de l'entrevue de Moreno, Belgrano et Castelli avec Sir Beresford. Le début du chapitre qui relate cette entrevue laisse déjà entrevoir le taux de fiabilité du contenu des échanges :

> Castelli écrit que Moreno leur a dit à Pedro José Agrelo, à lui et à son cousin Manuel Belgrano, d'aller rendre visite à Beresford et de lui faire miroiter une alliance entre eux et Sa Majesté Britannique. Agrelo, avec sa voix qui pouvait annoncer l'Apocalypse ou la condamnation à mort de sa mère, de sa maîtresse, de l'ennemi, sans permettre que le doute ou le désespoir ne donnent d'inflexion à sa voix ou à quoi que dise sa voix, a

[1] *La revolución es un sueño eterno*, *op. cit.*, chap. IV, c. 1, p. 27. « Ángela, por favor, deme zapallo. Puedo masticar zapallo. ¿Lee lo que escribí? Acerque la vela. ¿Lee? ¿Sí? Zapallo, Ángela. Y una empanada. Y vino. Un vaso de vino ».
[2] *Ibid.*, chap. XI, c. 2, p. 174. « Ángela. Ángela. Por favor, Ángela ».
[3] Voir : chap. I, c. 2, p. 127 à 132.
[4] *Ibid.*, chap. I, c. 2, p. 130. « pronuncia una palabra por hora ».
[5] *Ibid.*, chap. IX, c. 2, p. 165. « Soy una bestia asediada por el fuego : la ración normal de leche de ángeles no aleja de mí eso que los médicos llaman dolor, pero me acuerdo que, bestia asediada por el fuego, alcé mi vaso frente a Belgrano, y moví la cabeza como si le escuchara, como si de lo que decía el buen hombre dependiese mi vida, como si le hubiese escuchado lo que transcribo ahora, aturdido, después de tragar una ración doble o triple de opio y alcohol, preguntándome para qué transcribo, ahora lo que imagino dijo mi primo, que galopó no sé cuántas leguas para verme ».

> demandé qui ils étaient. Nous ne sommes personne, a dit doucement Moreno, impavide. Le visage lunaire impavide de Moreno n'a pas pâli, ni n'a rougi, quand il a dit, doucement, mentez. Nous ne sommes personne et vous le savez, Agrelo. Alors, mentez[1].

Lors de cette rencontre, Agrelo ne va pas traduire ce que disent Castelli ou Belgrano. La communication entre Castelli, Beresford et Agrelo va plus ressembler à une cacophonie qu'à un échange cohérent et fructueux.

Agrelo est celui qui a traduit les œuvres littéraires que possède Castelli ; et Mariano Moreno lui a traduit *Le contrat social* de Rousseau. Car mis à part *Don Quichotte*, Castelli ne possède que des traductions… Néanmoins, la fiabilité d'Agrelo en tant que traducteur semble elle aussi discutable quand on sait qu'il n'a traduit que le titre de *Roméo et Juliette*[2] !

Dans *La revolución es un sueño eterno*, l'absence de communication prédomine et accentue la solitude ressentie par Castelli. Le message de Castelli atteint mal ou pas du tout son ou ses destinataires et le récit de l'histoire est, soit dominé par le langage du pouvoir, soit effectué par des intermédiaires qui le trahissent ou le dégradent plus ou moins. L'histoire retrouve son sens étymologique grec et devient enquête pour le lecteur, qui essaie de reconstruire le puzzle mais qui se rend compte que la connaissance de l'histoire — notamment celle des vaincus comme Castelli ou Cufré dans *En esta dulce tierra* — est toujours incertaine et incomplète. Cependant, contrairement à certains penseurs de la philosophie postmoderne, Rivera ne croit pas en la fin de l'histoire, mais il montre, tout en leur rendant hommage, que les vaincus peinent à y trouver une place : « J'écris l'histoire d'une absence, pas l'absence d'une histoire[3] » signale Castelli.

b) Bedoya, ou l'histoire irrévérencieuse

Contrairement à Castelli, Saúl Bedoya est du côté des vainqueurs. C'est un bourgeois éclairé qui aime la littérature, le verbe, et qui maîtrise l'écriture. Il se distingue en cela de sa servante Lucrecia : « Je ne suis pas comme lui, qui a des mots — et des mots

[1] *Ibid.*, chap. XVI, c. 1, p. 69. « Castelli escribe que Moreno les dice a Pedro José Agrelo, a él, y a su primo, Manuel Belgrano, que visiten a Beresford, y lo tienten con una alianza entre ellos y Su Majestad Británica. Agrelo, con una voz que podía anunciar el Apocalipsis o la condena a muerte de su madre, su amante, del enemigo, sin permitir que la duda o la desesperación le hiciesen decaer la voz o lo que sea que la voz dijese, preguntó quiénes eran ellos. Nosotros somos nadie, dijo Moreno, impávido, suavemente. La impávida cara lunar de Moreno no palideció ni se ruborizó, cuando dijo, suavemente, mientan. Somos nadie, y usted lo sabe, Agrelo. Entonces, mientan. ».
[2] *Ibid.*, chap. X, c. 2, p. 170.
[3] *Ibid.*, chap. XII, c. 1, p. 58. « Escribo la historia de una carencia, no la carencia de una historia ».

luxueux — pour désigner ce qu'il pense. Les mots me coûtent à moi[1] ». Archétype du bourgeois argentin de la deuxième moitié du XIX[e] siècle, Bedoya est pétri de culture européenne et notamment française. Pour raconter sa vie et son époque, l'ami de Baudelaire choisit la littérature qu'il apprécie et manipule, comme il manipule les personnes de son entourage puisque sa richesse lui permet tout. Là encore, la transtextualité caractérise le récit : Bedoya fait quelques commentaires métatextuels (moins nombreux que ceux de Castelli, toutefois) et l'intertextualité transparaît à travers des citations de Suétone, Verlaine, et même une citation anachronique de Philip K. Dick[2]. Bedoya fait également allusion à Shakespeare (il mentionne deux personnages : Macbeth et Shylock[3]), mais aussi à Joyce lorsqu'il explique avoir acheté sa maison à un dénommé Mr. Earwicker (personnage de *Finnegans Wake*). En public, Bedoya n'hésite pas à inventer des citations qu'il attribue à des penseurs célèbres :

> Quand je suis avec les hommes de ma classe j'émets, de manière inattendue — toujours de manière inattendue — et avec discrétion, des citations de Sénèque, Saint Augustin, Platon, Voltaire, Machiavel. Les hommes de ma classe me regardent avec respect et restent cois : certains restent bouche bée.
>
> Les citations renversent une remise en question, une discussion, vers là où bon me semble : elles embrouillent mes aimables antagonistes. Les citations me sont propres : j'y réfléchis un moment avant le cognac et les havanes. Et je les attribue à des personnages indiscutables[4].

Bedoya parodie également Flaubert et affirme à Lucrecia être l'auteur de *Madame Bovary*, dont il transpose l'intrigue à Buenos Aires.

Bedoya a fait ses études à Paris (« À vingt-cinq ans, à Paris, j'ai obtenu mon diplôme d'avocat ») et même si l'on ne sait pas exactement combien de temps il est resté dans la capitale française, on sait qu'à trente-huit ans il a dîné avec Charles Baudelaire[5], dont il se dit l'ami. C. Perilli souligne à propos du titre du roman que :

> *El amigo de Baudelaire* est une reconstruction qui désigne le protagoniste mais de manière élusive, elle le définit comme sujet assujetti à un autre : Baudelaire. L'espace

[1] *Ibid.*, p. 9. « No soy como él, que tiene palabras —y palabras lujosas— para nombrar lo que piensa. A mí, las palabras me cuestan ».

[2] La citation : « (…) Un homme qui affronte les ombres de sa propre vie, toujours plus obscures. Le pas vers la tombe. », est extraite du *Maître du Haut Château* (1962). Nous avons traduit : « (…) Un hombre que enfrenta las sombras de la propia vida, cada vez más oscuras. El paso a la tumba. », *El amigo de Baudelaire*, *op. cit.*, p. 66.

[3] *Ibid.*, p. 18.

[4] *Ibid.*, p. 61. « Cuando estoy con los hombres de mi clase emito, inesperadamente —siempre inesperadamente— y con discreción, citas de Séneca, San Agustín, Platón, Voltaire, Maquiavelo. Los hombres de mi clase me miran con respecto, y cierran sus bocas; algunos quedan embobados.
Las citas vuelcan un entredicho, una discusión hacia donde se me antoje; confunden a mis amables antagonistas. Las citas son mías: las pienso un rato antes del coñac y de los habanos. Y se las atribuyo a personajes inapelables ».

[5] *El amigo de Baudelaire, op. cit.*, p. 10. « A los veinticinco años, en París, me recibí de abogado. Y a los treinta y ocho cené con Charles Baudelaire ».

du personnage est marqué par les relations entre les signifiants culture colonisatrice-culture colonisée[1].

Le célèbre poète va accompagner Bedoya tout au long de la rédaction de son journal, même si les scènes où ils sont réunis sont peu nombreuses. Bedoya émaille son récit de citations de Baudelaire extraites en grande partie des *Fleurs du Mal* et figurées en italiques, et la forme qu'il adopte pour raconter sa vie est très proche de celle choisie par Baudelaire dans ses *Journaux intimes*[2]. En effet, la structure du journal de Bedoya est elle aussi constituée de courts paragraphes souvent indépendants et traitant de thèmes variés, avec très peu d'indications temporelles (aucune date ne figure par exemple). On ne retrouve pas chez Bedoya les sous-parties qui structurent les journaux de Baudelaire[3], mais on reconnaît des thèmes ou des motifs qui se répètent comme l'hygiène et les dépenses. Ainsi Bedoya, qui accorde une grande importance à l'hygiène, raconte plusieurs scènes de bain où c'est toujours Lucrecia qui le lave :

Elle revient, avec une bassine dans les mains, et elle s'agenouille et me lave les pieds avec de l'eau froide et du savon parfumé[4].

Elle prépare mon bain d'eau tiède. (…)
Elle me baigne. (…)
Je lui dis :
Prepare un autre bain. Pour tous les deux. Tu pues comme un cochon[5].

Ces références sont très proches dans le roman et Bedoya semble mettre à exécution ce que Baudelaire écrit dans son journal :

Un chapitre sur
La Toilette
Moralité de la Toilette.
Les bonheurs de la Toilette[6].

[1] PERILLI Carmen, *Las ratas en la torre de Babel*, Buenos Aires, Ediciones Letra Buena, 1994, p. 150. Nous avons traduit : « *El amigo de Baudelaire* es una reconstrucción que denomina al protagonista pero de manera elusiva, lo define como sujeto sujetado a otro: Baudelaire. El espacio del personaje está marcado por las relaciones entre los significantes cultura colonizadora-cultura colonizada ».

[2] Voir : LOPEZ DE ESPINOSA Susana, « Configuración de Sarmiento y Charles Baudelaire en *El amigo de Baudelaire* », in *Andrés Rivera. Utopismo y revolución*, *op. cit.*, p. 47 : « *El amigo de Baudelaire* reconnaît comme hypotexte de base les *Journaux intimes* de Charles Baudelaire ». Nous avons traduit : « *El amigo de Baudelaire* reconoce como hipotexto básico los *Diarios íntimos* de Charles Baudelaire ».

[3] Les sous-parties s'intitulent : « Fusées », « Hygiène », « Mon cœur mis à nu » et « Carnet » (dans lequel il consigne, entre autres, ses dépenses et ses dettes).

[4] *El amigo de Baudelaire, op. cit.*, p. 39. « Ella vuelve, con una palangana entre las manos, y se arrodilla y me lava los pies con agua fría y jabón perfumado ».

[5] *Ibid.*, p. 41-42. « Ella prepara mi baño de agua tibia. (…) Ella me baña. (…) Le digo: / Prepara otro baño. Para los dos. Olés como una chancha ».

[6] BAUDELAIRE Charles, *Journaux intimes,* in *Œuvres complètes I*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1975, p. 694.

On peut même inclure l'aspect moral de la toilette dans la mesure où l'« autre bain. Pour tous les deux », purificateur en quelque sorte, a lieu après des rapports sexuels marqués par la perversité et la saleté.

Les dépenses de Bedoya sont, elles, mentionnées de manière éparse. Il a beaucoup d'argent et explique qu'on peut tout acheter quand on est riche :

> À Buenos Aires, on sait dès la naissance que: a) Si on a de l'argent, on peut acheter des prêtres, des juges, des avocats et commissaires, sans compter le ciel et la terre. b) Si on n'a pas d'argent, on est de la chair à cachot. Buenos Aires n'enseigne rien, ne donne de leçons à personne[1].

Le commerce de Bedoya montre que dans cette Argentine de fin de siècle tout est marchandise, tout s'achète et se revend, même les femmes :

> Le pays est en croissance : j'achète de l'or.
> On me nomme juge.
> J'ai acheté Masha. J'ai payé, pour elle, moins de ce que vaut un jeune taureau[2].
>
> J'ai augmenté le salaire de Mr. Harrison. Et ceux des ouvriers agricoles.
>
> J'ai vendu Masha.
>
> J'achète des livres sterling avec un *peso* déprécié[3].

La prostitution est un thème récurrent dans *El amigo de Baudelaire*, comme dans les *Journaux intimes* du poète. Bedoya s'approprie même une de ses anecdotes :

> Il y a bien des années de cela, à Paris, j'ai emmené une putain à cinq francs au Louvre. La putain à cinq francs a été horrifiée devant certains tableaux et certaines sculptures. Suffoquée, elle m'a demandé comment les autorités permettaient l'exhibition de telles indécences.
>
> Des messieurs vertueux, à qui j'ai raconté l'épisode, ont avoué, stupéfaits, que la métaphore leur échappait[4].

[1] *El amigo de Baudelaire, op. cit.*, p. 16. « En Buenos Aires, quien nace sabe: a) Si tiene dinero, puede comprar sacerdotes, jueces, abogados y comisarios, sin contar el cielo y el infierno. b) Si no tiene dinero, es carne de calabozo. Buenos Aires no enseña, no da lecciones a nadie ».

[2] *Ibid.*, p. 18. « El país crece: yo compro oro. / Me nombran juez. / Compré a Masha. Pagué, por ella, menos de lo que vale un novillo ». Masha est une prostituée « blonde, russe ou bulgare » que Bedoya rencontre dans une maison close tenue par « Mohamed, un Turc abject ». *Ibid.*, p. 17-18.

[3] *Ibid.*, p. 40. « Le aumenté el sueldo a Mr. Harrison. Y a los peones. // Vendí a Masha. // Compro libras esterlinas con un peso depreciado ».

[4] *Ibid.*, p. 87. « Hace muchos años, en París, llevé a una puta de cinco francos al Louvre. La puta de cinco francos se horrorizó ante algunos cuadros y algunas esculturas. Sofocada, me preguntó cómo las autoridades permitían la exhibición de tales indecencias. / Señores virtuosos, a quiénes conté el episodio, confesaron, estupefactos, que se les escapaba la metáfora ». Baudelaire écrit dans ses *Journaux intimes* : « Anecdote au musée du Louvre avec Louise Villedieu "putain à cinq francs" qui s'offusque devant l'indécence des tableaux et statues qu'elle voit au Louvre. (Tous les imbéciles de la Bourgeoisie qui prononcent sans cesse les mots : "immoral, immoralité, moralité" et autres bêtises) », *op. cit.*, p. 707.

Bedoya semble n'avoir que des relations tarifées avec les autres : Masha, Lucrecia (qu'il asservit mais entretient et compare à la *Nana* de Zola) ou encore Baudelaire (qu'il invite au restaurant pour bénéficier de sa compagnie). Celui-ci dit dans ses *Journaux intimes* : « Qu'est-ce que l'art ? Prostitution[1]. » ; ce à quoi Bedoya répond dans le roman de Rivera : « *Vous n'êtes qu'une curiosité que mon budget permet*[2] » ou encore « Baudelaire, à Buenos Aires, aurait été une putain de luxe. Que j'aurais entretenue[3] ». Dans les mêmes *Journaux intimes*, Baudelaire constate que : « L'esprit de bouffonnerie peut ne pas exclure la charité, mais c'est rare[4] » ; dans le roman, il dit à Bedoya : « *vous, bourgeois, payez le bouffon*[5] ». Dans son cahier, Bedoya évoque ouvertement son rapport à la prostitution tout en soulignant l'hypocrisie de ses congénères — incarnée par Enrique O'Gorman — à l'égard de cette pratique :

> Monsieur Enrique O'Gorman, nommé chef de police par monsieur Sarmiento, passe par le tribunal et me salue. (…)
> On m'a raconté qu'on le voit, guindé et solennel, dans les processions religieuses. Et qu'il persécute les putains, comme un illuminé. (…)
> Cet homme, qui persécute des putains et leur inflige des châtiments sauvages, ne peut pas croire qu'il a eu une sœur appelée Camila, qu'on a accusé de débauche sexuelle avec un petit curé libidineux. (…)
> Du bras ou du poignet gauche d'Enrique O'Gorman pend, où qu'il aille, un fouet avec une poignée en argent[6].

Ce qui différencie Baudelaire et Bedoya, c'est leur rapport à l'argent. L'artiste dépense — et scandalise davantage les bourgeois par cette attitude que pour ses poèmes —, s'endette, alors que Bedoya gère, investit et prête à des exportateurs de laine qui n'ont pas aussi bien anticipé la crise que lui. On retrouve l'un de ces emprunteurs dans *La sierva* et Bedoya établit un parallèle entre lui-même et Shylock, le riche usurier du *Marchand de Venise* de Shakespeare qui s'acharne à recouvrer ses créances. La conclusion verlainienne de l'échange entre le créancier et ses débiteurs dans *El amigo de Baudelaire,* « *Et tout le reste est littérature*[7] », prend alors tout son sens…

[1] BAUDELAIRE Charles, *Journaux intimes, op. cit.,* p. 649.
[2] *El amigo de Baudelaire, op. cit.*, p. 51. « *Usted es sólo una curiosidad que mi presupuesto consiente* ».
[3] *Ibid.*, p. 64. « Baudelaire, en Buenos Aires, hubiera sido una puta de lujo. A la que yo mantendría »
[4] BAUDELAIRE Charles, *Journaux intimes, op. cit.,* p. 653.
[5] *El amigo de Baudelaire, op. cit.*, p. 51. « *usted, burgués, pague al bufón* ».
[6] *Ibid.*, p. 33-34. « El señor Enrique O'Gorman, nombrado jefe de policía por el señor Sarmiento, pasa por el juzgado y me saluda. (…) / Me contaron que se lo ve, tieso y solemne, en las procesiones religiosas. Y que persigue, como un alucinado, a las putas. (…) / Ese hombre, que persigue putas, y les inflige castigos pampas, no puede créer que tuvo una hermana llamada Camila, a la que se acusó de compartir los extravíos sexuales de un curita libidinoso. (…) / Del brazo, o de la muñeca izquierda de Enrique O'Gorman cuelga, vaya donde vaya, un rebenque con empuñadura de plata ».
[7] *Ibid.*, p. 60. Ce vers est extrait de « L'art poétique » de Paul Verlaine.

Dans son cahier à couverture rigide, Saúl Bedoya est un vainqueur atypique qui écrit sa propre histoire en s'opposant en tous points aux historiens, ces « messieurs infatigables et pudiques qui décrivent le passé libéré de l'avidité des propriétaires de terres, de vaches, d'esclaves, de banques, d'assassins, d'orphelinats, de commerces et de lupanars, et habité par des guerriers honnêtes et irréprochables (…)[1] » dont parle Cufré dans *En esta dulce tierra*. Dans l'autoportrait qui se dégage de son cahier, Bedoya ôte le masque : il est ce proprétaire de terres, de vaches (ou plutôt de moutons), d'esclaves, qui fréquente les lupanars et qui est aussi un assassin puisqu'il abat froidement Ramón Vera.

Dans ses écrits ou ses propos, Bedoya va se montrer critique non pas envers les historiens, mais envers Sarmiento et Paul Groussac, qui s'en rapprochent en mettant la littérature au service du projet libéral. Même si Bedoya reconnaît les talents d'écrivain de Sarmiento, il souligne néanmoins son ignorance de la poésie[2] et l'accuse de n'utiliser la littérature qu'à des fins politiques : il fait ainsi allusion aux *Recuerdos de la Provincia* de Sarmiento quand il dit que ce dernier « s'est inventé une vague généalogie provinciale pour que les propriétaires terriens l'acceptent et le reconnaissent comme guide (…)[3] ». Quant à Paul Groussac, il en dresse un portrait bien peu flatteur, en parodiant, semble-t-il, le style de l'intéressé :

> Celui qui vient de partir n'est qu'un Français prétentieux. Il improvise, il écrit et on publie ce qu'il écrit.
>
> Paul Groussac, dans son pays, serait, tout au plus, un discret professeur d'École Normale. Ici, il se promène au bras des grands hommes d'État, des sénateurs et des généraux, et il prend soin de la perfection du français qu'articulent les grands hommes d'État, les généraux, les sénateurs, leurs épouses, leurs maîtresses, leurs enfants, et les diffamateurs et bretteurs à leur solde. (…)
>
> Le précepteur de Lycée croit qu'il est un *gentleman* parce que je l'ai reçu, et que tu lui as servi un café, et que je l'ai traité comme un monsieur, et il attribue sûrement à l'une des nombreuses excentricités qu'on m'adjuge, le fait que je ne lui aie rien demandé concernant ce portrait de monsieur Sarmiento qu'il a élaboré, avec son art d'éternel cancanier[4].

On ne peut s'empêcher de signaler le lien intertextuel qui existe entre ce passage et celui qu'on peut lire dans *Respiración artificial* de Piglia :

---

[1] *Op. cit.*

[2] « Monsieur Domingo Faustino Sarmiento ne connaît pas la poésie ». « El señor Domingo Faustino Sarmiento no conoce la lírica », *El amigo de Baudelaire*, *op. cit.*, p. 15.

[3] *Ibid.*, p. 46. « (…) se inventó una borrosa genealogía provinciana para que los propietarios de la tierra lo aceptasen y lo reconociesen como guía (…) ».

[4] *La sierva, op. cit.,* p. 73-74. « El que se acaba de ir no es más que un francés presumido. Improvisa, escribe y le publican lo que escribe. / Paul Groussac, en su país, sería, a lo sumo, un discreto profesor de Escuela Normal. Aquí, se pasea del brazo de los grandes hombres de Estado, de senadores y generales, y cuida la impecabilidad del francés que articulan los grandes hombres de Estado, los generales, los senadores, sus esposas, sus amantes, sus hijos, y los calumniadores y espadachines a sueldo. (…) / El preceptor de Liceo cree que es un caballero porque lo recibí, y vos le serviste café, y yo le traté como un señor, y seguramente atribuye a una de las tantas excentricidades que me adjudican, que no le haya preguntado por ese retrato que elaboró del señor Sarmiento, con el arte del chismoso perpetuo.

> En fait, il voyait en Groussac le plus représentatif de ces intellectuels transplantés, surtout parce qu'il avait agi au bon moment, juste quand l'européanisme était devenu un facteur hégémonique. Groussac est l'intellectuel des années quatre-vingts par excellence, disait le Professeur ; mais il est surtout par excellence l'intellectuel européen en Argentine. De là vient qu'il ait pu exercer ce rôle d'arbitre, de juge et de véritable dictateur culturel. Ce critique implacable, à l'autorité duquel tout le monde se soumettait, était irréfutable parce qu'il était européen. Il avait ce que nous pourrions appeler un regard européen et, à partir de là, jugeait les réussites d'une culture qui s'efforçait de paraître européenne. Un authentique Européen s'amusait aux dépens de ces autochtones déguisés. Il se moquait de tous, tous lui paraissaient de vulgaires littérateurs sud-américains. Et à son tour, lui, Groussac, n'était qu'un petit Français prétentieux qui, grâce à Dieu, avait échoué sur les rives du Río de la Plata, car il est certain que, en Europe, son destin aurait été de se perdre dans un laborieux anonymat, de se dissoudre dans une méritoire médiocrité. Que serait devenu Groussac s'il était resté à Paris ? Un journaliste de cinquième catégorie ; ici, en revanche, il était l'arbitre de la vie culturelle. Ce personnage non seulement antipathique mais paradoxal était en réalité un symptôme : en lui s'exprimaient les valeurs de toute une culture dominée par la superstition européaniste[1].

Bedoya est, comme Baudelaire, un « moderne antimoderne[2] ». Il n'est guère complaisant avec lui-même et moque ou dénonce férocement les travers de ses contemporains et de son époque. Les « guerriers honnêtes et irréprochables » décrits par les historiens, selon Cufré, dans *En esta dulce tierra,* deviennent sous sa plume des soldats bien nés ou des gradés qui fuient le combat :

> Ils ont dit, lors de cette réunion entre amis, que les fils des familles aristocratiques portègnes désertaient les champs de bataille du Paraguay.
> Ils ont dit, cette soirée-là ou une autre, que des chefs distingués de l'armée préféraient être fusillés plutôt que retourner sur les champs de bataille du Paraguay[3].

Quant à lui, Bedoya affirme « tomber plus souvent sur des généraux que sur des batailles[4] ». La guerre du Paraguay fut pour lui une opportunité de plus de s'enrichir et il se dépeint finalement comme un profiteur de guerre :

> Don Sandalio et moi avons contribué à la défaite du tyran Solano López. Nous avons fourni aux armées de la Triple Alianza tout ce qui était indispensable (…).
> J'ai remis à Don Sandalio la plus grande quantité de *pesos* forts qu'il ait jamais vu dans sa carrière de fournisseur des armées nationales. Ses bilans comptables ont été aussi irréprochables que le hasard. Et moi j'ai acheté de l'or[5].

---

[1] PIGLIA Ricardo, *Respiration artificielle*, Marseille, André Dimanche Editeur, 2000, p. 126. Traduction d'Isabelle et Antoine Berman.

[2] Yves Bonnefoy et Antoine Compagnon le présentent ainsi dans les deux ouvrages qu'ils lui ont consacrés. Voir : Juliette CERF, *Télérama*, 19/12/14. Lien (consulté le 19/12/14) : http://www.telerama.fr/livre/le-siacle-de-baudelaire-yves-bonnefoy,120503.php

[3] *El amigo de Baudelaire*, *op. cit.*, p. 25. « Dijeron, en esa tertulia, que los hijos de las familias aristocráticas porteñas desertaban de los campos de batalla del Paraguay. / Dijeron, en esa noche u otra, que distinguidos jefes del ejército preferían ser fusilados a retornar a los campos de batalla del Paraguay ».

[4] *Ibid.* p. 22. « Diría, digo, que tropiezo con más generales que batallas ».

[5] *Ibid.*, p. 26. « Don Sandalio y yo contribuimos a la derrota del tirano Solano López. Abastecimos a los ejércitos de la Triple Alianza de lo que era indipensable (…). / Entregué a Don Sandalio la más alta cantidad de pesos fuertes que haya visto nunca en su carrera de abastecedor de los ejércitos nacionales. Sus

Don Sandalio est le frère du général Arredondo qui prit part à la « guerre de police » menée par Mitre et Sarmiento contre Ángel Vicente Peñaloza. Bedoya raconte sa rencontre fortuite dans les toilettes d'un club avec ce général, lui aussi très éloigné du modèle de guerrier honnête et irréprochable. Et c'est un symbole de la modernité de la fin du XIX^e^ siècle, la photographie, qui va être le révélateur de la violence de cette guerre de police :

> Des photos, couleur sépia, des hommes de Peñaloza défaits à Caucete ont été distribuées. J'en ai retenu une : les habitants de la plaine, vêtus de ponchos, forment les rangs en un arc irrégulier. Des visages d'indiens, de pierre. J'ai cru remarquer, sur certains des prisonniers, à cause de leurs caleçons déchirés, et d'autres nudités, les marques des coups de fouets, des traces de coups, des blessures ouvertes. J'ai demandé ce qu'étaient devenus les hommes photographiés : morts à coups de lance, m'a-t-on répondu[1].

Cette anecdote que rapporte Bedoya montre que la modernisation, autrement appelée civilisation par Sarmiento, est un processus douloureux qui semble devoir passer forcément par la barbarie.

Dans *El amigo de Baudelaire*, Rivera ne se contente pas de faire de Bedoya l'archétype du bourgeois de la seconde moitié du XIX^e^ siècle qui appartient à l'oligarchie et contribue à la pérenniser. Sous sa plume, comme le souligne justement Cecilia Pozzo, il est aussi :

> (…) une *conscience de sa classe*, positionnement qui lui permet de déconstruire l'imperméabilité de son mythe, en tant que rationnalité, ordre, hégémonie, moralité et production, pour faire apparaître au discours historique sérieux les coulisses de sa configuration intime[2].

---

rendiciones de cuentas fueron tan irreprochables como el azar. Y yo compré oro ». Dans son livre *Indios, fronteras y seguridad interior* (1872), Álvaro Barros présente Sandalio Arredondo comme un corrompu et dénonce notamment son attitude envers les armées qu'il pouvait affamer volontairement si cela profitait à ses affaires. Voir aussi : PIGNA Felipe, « Maniobras corruptas en el Ejército », *Clarín*, 01/06/2008. Lien (consulté le 20/12/14) : http://edant.clarin.com/suplementos/zona/2008/06/01/z-03601.htm

[1] *Ibid.*, p. 23. « Se distribuyeron fotografías, color sepia, de hombres de Peñaloza derrotados en Caucete. Retuve una: los llanistas, emponchados, forman en un arco irregular. Caras aindiadas, de piedra. Creí notar, en algunos de los prisioneros, por los calzones desgarrados, por otras desnudeces, las marcas de los azotes, de las apaleaduras, de las heridas abiertas. Pregunté por el destino de los fotografiados: muertos a lanza, se me respondió ».

[2] POZZO Cecilia, « *El amigo de Baudelaire* y *La sierva* : trabajar con la memoria », *Andrés Rivera. Utopismo y derrota*, *op. cit.*, p. 42. Nous avons traduit : « (…) una *conciencia de su clase*, posicionamiento que le permite deconstruir la impermeabilidad de su mito, en tanto racionalidad, orden, hegemonía, moralidad y producción, para arrojar al discurso histórico serio los entretelones de su conformación íntima »

El amigo de Baudelaire, sorte d'hymne à la littérature, montre que seule la fiction peut raconter la véritable histoire des vainqueurs. Néanmoins, si Bedoya se montre aussi sincère et cynique, c'est parce qu'il écrit pour lui-même comme il l'annonce dès l'*incipit*, et sait que personne ne va le lire : Lucrecia est illettrée et il n'a pas de descendants à qui léguer ses écrits comme Castelli. Son journal restera donc, sans doute, lettre morte. Quant au témoignage oral de Lucrecia dans *La sierva,* il est encore plus immatériel… La connaissance d'une histoire des vainqueurs plus exhaustive et moins édulcorée est là encore incertaine.

Après nous être penchés sur cette expression, l'« histoire officielle », souvent employée quand il s'agit d'envisager les relations entre histoire et fiction et souvent connotée négativement (et parfois à juste titre), nous avons voulu montrer, dans cette dernière partie, comment la fiction rivérienne questionne l'histoire — libérale aussi bien que révisionniste — et se fait métaphore de la complexité de son écriture.

Dans les romans qui constituent notre corpus, nous avons observé comment Rivera remet en question le discours libéral, c'est-à-dire l'historiographie mitriste et les œuvres littéraires qui abondent dans le même sens : les « héros » de l'histoire nationale ne sont pas forcément ceux retenus par l'histoire officielle ; Rosas révise sa propre histoire ; la civilisation reste indissociable de la barbarie ; l'Argentine n'est pas le creuset dans lequel toutes les nationalités d'immigrés se sont fondues, son identité est plurielle.

Nous avons observé qu'*En esta dulce tierra* — que nous considérons davantage comme une métafiction historiographique que comme un roman historique « traditionnel » — contient, en germe, la conception rivérienne de l'histoire qui se déploiera, tout en évoluant formellement, dans les œuvres suivantes. Cette conception met sur le même plan l'histoire et la fiction, mêle indistinctement références historiques avérées et citations ou allusions littéraires, et implique un recours aux commentaires métatextuels. Autrement dit, la transtextualité caractérise la narration, et les artifices de la fiction mettent en évidence les lacunes et limites de l'historiographie.

Nous avons montré comment Rivera révèle à quel point l'histoire officielle est une histoire artificielle et la métaphore du théâtre à laquelle il a fréquemment recours en est une illustration. L'histoire est également subjective dans sa façon d'imposer des dates, des événements, des grandes figures, ou même une identité « nationale ». Elle est

toujours, selon l'écrivain, au service des vainqueurs. Celui-ci essaie donc de raconter l'histoire des vaincus, ou l'histoire d'un vainqueur, sans masque et sans fard, à travers le personnage de Saúl Bedoya. Il « essaie » de raconter ces histoires car nous avons vu, notamment avec l'exemple de Castelli dans *La revolución es un sueño eterno* ou de Bedoya dans *El amigo de Baudelaire*, que la transmission et la connaissance de l'histoire restent finalement incertaines.

Si le nom de Walter Benjamin apparaît dans certaines œuvres de Tomás Eloy Martínez[1], par exemple, il n'est jamais mentionné dans celles de Rivera. Dans les différentes entrevues qu'il a pu donner, ce dernier n'a jamais dit avoir lu ou avoir été influencé par les idées du célèbre penseur allemand. Certaines des expressions employées par Rivera peuvent néanmoins laisser penser qu'il a pu le lire[2]. Nous avons vu tout au long de ce travail que les conceptions rivérienne et benjaminienne de l'histoire ont de nombreux points communs. On peut lire dans la thèse VI *Sur le concept d'histoire* que :

> Faire œuvre d'historien ne signifie pas savoir « comment les choses se sont réellement passées ». Cela signifie s'emparer d'un souvenir, tel qu'il surgit à l'instant du danger[3].

L'« instant du danger », pour la plupart des protagonistes de notre corpus, c'est leur mort imminente. Associée à l'introspection favorisée par la solitude des personnages, elle va provoquer ce que nous avons appelé, en reprenant l'expression de Ricœur, le « travail de mémoire ».

Les souvenirs du passé, liés ou non à des événements historiques majeurs, se mêlent au quotidien le plus banal et parfois trivial, et le protagoniste qui consigne tout cela ou le narrateur qui en rend compte s'apparente au chroniqueur de W. Benjamin :

> Le chroniqueur, qui rapporte les événements sans distinguer entre les grands et les petits, fait droit à cette vérité : que rien de ce qui eut jamais lieu n'est perdu pour l'histoire[4].

---

[1] Voir : MARTINEZ Tomás Eloy, *Santa Evita*, Madrid, Punto de lectura, 1995, p. 74. IDEM, *El cantor de tango*, Buenos Aires, Planeta, 2004, p. 14.

[2] Nous avons déjà cité cet extrait d'*En esta dulce tierra* où Cufré entrevoit l'image du passé « *comme un éclair* ». Dans une entrevue, Rivera pose cette question concernant ses personnages qui viennent du monde du travail : « (…) n'ont-ils pas appris, peut-être, que les bureaucrates, qui prétendent parler en leur nom, les vendent ou s'effacent à *l'instant du danger* ? », in ZANETTI Susana, *Encuesta a la literatura argentina contemporánea*, *op. cit.*, p. 83. Nous avons traduit : « (…) ¿No han aprendido, acaso, que los burócratas, que pretenden hablar en su nombre, los venden o se borran en el instante del peligro ? ». Nous avons souligné.

[3] BENJAMIN Walter, *Œuvres III*, « Sur le concept d'histoire », *op. cit.*, p. 431.

[4] *Ibid.*, p. 429.

Il en résulte une histoire « mosaïque », composée de fragments hétérogènes : souvenirs de conversations, d'événements historiques, extraits de lettres, d'articles de presse, photographies, inventaires de biens hétéroclites, etc. Il s'agit, comme le souligne C. Perilli, de « chercher les lambeaux qui puissent contenir les petites vérités. Le grand récit n'existe pas, les totalités se sont fracturées[1] ». En cela, les œuvres du corpus se rapprochent aussi de la littérature postmoderne.

C'est une histoire subjective qui parvient morcelée au lecteur. La narration autodiégétique et la focalisation interne sont privilégiées et configurent un chronotope bien particulier : l'espace qui correspond à la situation dans laquelle se trouvent les personnages est figé et il ne devient mobile que lorsqu'il est relatif aux souvenirs ; le temps est marqué par des anachronies (analepses et prolepses) plus ou moins évidentes, et finalement par l'achronie : les indications temporelles sont rares, incohérentes ou impertinentes et les repères temporels très flous ; en outre, le présent, souvent associé à la souffrance, est le temps de prédilection, même quand il s'agit de se référer au passé. Cela permet à Rivera de mettre en relation sa propre époque et d'autres époques passées, et l'achronie qui caractérise ses romans rend compte de ce que Benjamin appelle l' « à-présent ». Comme l'historien matérialiste de W. Benjamin, Rivera « dépeint l'expérience unique de la rencontre avec [le] passé » et il fait « éclater le continuum de l'histoire[2] » en une constellation au lieu « d'égréner la suite des événements comme un chapelet[3] ».

[1] PERILLI Carmen, *Las ratas en la torre de Babel*, *op. cit.*, p. 31. Nous avons traduit. « (…) buscar los jirones que puedan resguardar las pequeñas verdades. No existe el gran relato, las totalidades se han fracturado ».
[2] BENJAMIN Walter, *Œuvres III*, « Sur le concept d'histoire », *op. cit.*, p. 441.
[3] *Ibid.*, p. 443.

CONCLUSION

Notre première approche de l'œuvre d'Andrés Rivera fut la lecture de son roman le plus connu et qui lui a valu le Prix National de Littérature en 1992 : *La revolución es un sueño eterno*. La lecture de ce court roman centré sur le personnage historique de Juan José Castelli et assez complexe dans sa forme, nous a fait nous interroger sur ce qu'est le roman historique et sur l'écriture de l'histoire telle qu'elle est problématisée dans le roman.

Le rejet de la catégorisation « roman historique » de la part de l'auteur et la présence à la fois manifeste et non-conventionnelle de traces d'historicité dans ce roman nous a conduit à envisager, d'une part, les relations parfois conflictuelles entre l'histoire et la littérature et, d'autre part, l'évolution du sous-genre qui les réunit : le roman historique.

Dans la première partie de cette thèse, nous avons choisi de proposer un panorama chronologique des études majeures consacrées au roman historique et à ses évolutions. Seuls les ouvrages de Lukács (qui a longtemps fait autorité sur le sujet) et Cichocka (le plus récent) sont accessibles en français. Par conséquent, il nous a semblé opportun de rendre compte, de manière synthétique, des réflexions des différents critiques autour du roman historique, du plus traditionnel au plus contemporain. Evidemment, cela nous a aussi permis d'établir un cadre théorique avant d'aborder l'étude des romans de Rivera qui constituent notre corpus.

Nous avons constaté, dans cette première partie, que le roman historique est un sous-genre complexe à définir car il n'y a pas un roman historique « type ». De nombreux romans historiques « classiques » ou « traditionnels » — c'est-à-dire proches du modèle scottien — sont toujours publiés de nos jours. Les ingrédients qui les constituent sont souvent les mêmes : les événements historiques d'une époque choisie, l'évocation des mœurs, la description pittoresque des paysages et les aventures romanesques et autres péripéties amoureuses d'un ou plusieurs héros. Au XX^e^ siècle, d'autres variantes du roman historique sont apparues en Europe comme en Amérique : les mémoires imaginaires (*Mémoires d'Hadrien* de Marguerite Yourcenar, *L'allée du roi* de Françoise Chandernagor, *La revolución es un sueño eterno* de Rivera, etc.) ; les « romans biographiques » ou « biographies subjectives » dont les auteurs sont souvent des historiens, on pense par exemple à Félix Luna (*Soy Roca* en 1989) ou, pour prendre un exemple français, à Max Gallo (*Napoléon*, publié en 1997, *De Gaulle*, en 1998 ou encore *César Imperator* en 2003) ; il existe aussi des romans policiers historiques (*Le nom de la rose* d'Umberto Eco, publié en 1980, en est un exemple).

Au cours de nos recherches, nous avons observé que pour expliquer l'évolution du roman historique depuis sa véritable naissance comme sous-genre à l'intérieur du roman au XIX^e^ siècle jusqu'à ses manifestations les plus contemporaines, tous les critiques se sont penchés sur l'évolution de la science historique elle-même. Ils ont notamment observé que des courants historiographiques, comme la micro-histoire en Italie ou encore l'histoire des mentalités développées par la Nouvelle Histoire en France dans les années 1970, ont déplacé leur objet d'étude vers des groupes sociaux ou des individus jusque-là délaissés par l'histoire. Ces nouveaux objets d'étude ont alors rapproché l'histoire du roman historique en prenant en compte des individus ou des aspects du passé habituellement traités par la fiction.

Est-ce à dire, pour autant, que le roman historique a permis de révéler ses lacunes à l'histoire et a favorisé sa remise en question ? Cette évolution de la science historique et de l'historiographie s'explique plutôt par l'influence d'autres sciences sociales comme l'anthropologie, l'ethnologie ou encore la sociologie. Il s'agit davantage d'une interaction des différentes sciences sociales que d'une volonté de l'histoire de s'approprier de manière plus « sérieuse » des thèmes et des groupes humains réservés jusqu'alors au domaine de la fiction.

L'histoire a pris ses distances d'avec la littérature au XIX^e^ siècle et a voulu s'affirmer comme science en ayant recours à ce qu'on a appelé « la méthode critique » ;

pour cela elle s'est basée sur des sources écrites, des documents d'archives, l'accumulation de documents et donc de preuves. Elle a évolué par la suite en prenant en compte d'autres sources que les documents écrits et archivés, et en intégrant des méthodes employées par d'autres sciences sociales comme les statistiques. Elle n'a pu cependant s'affranchir du récit et de la narrativisation — pour reprendre le terme employé par De Certeau — au moment de rendre compte du fruit de ses recherches et faire sens. Comme H. White l'a souligné, c'est la structure verbale elle-même qui vient donner aux événements historiques à la fois leur signification et leur statut d'événements *réels*. De leur côté, philosophes, critiques et écrivains (nous avons pris pour exemple Ricœur, Barthes, Genette, Aínsa et Borges) ont eux aussi mis en évidence les points communs entre le récit factuel et le récit fictionnel.

Même si le roman qu'elle propose est vrai — comme l'affirme Paul Veyne — et qu'il est le fruit du travail rigoureux de l'historien qui confronte ses sources et essaie d'être le plus objectif possible, l'historiographie se situe en équilibre entre science et fiction. Les écrivains, et particulièrement les auteurs de romans historiques, ont adopté diverses attitudes face à l'historiographie : soit ils s'en sont servis comme source pour écrire leurs romans historiques, soit ils ont fait preuve de défiance à son égard et ont considéré que le récit qu'elle proposait était aussi fictif et « fabriqué » que le leur.

Le roman historique a connu un véritable essor dans les années 1980-1990 en Amérique latine. Sa prolifération, ajoutée au succès public et critique rencontré par de nombreux ouvrages, a suscité l'intérêt des spécialistes de la littérature, qui se sont penchés sur le phénomène. La grande diversité et l'originalité qui caractérisent les romans parus pendant cette période ont amené ces critiques à parler de « nouveau roman historique » tant ces romans se démarquent sur le fond comme sur la forme du roman historique traditionnel.

L'évolution de la science historique elle-même a-t-elle eu un impact sur le roman historique contemporain en Amérique latine ? C'est peu probable, selon nous, dans la mesure où cette évolution de l'histoire est, dans un premier temps, surtout observée en Europe (en France avec l'Ecole des Annales ou en Italie avec la microhistoire) ou encore aux Etats-Unis, mais dans une moindre mesure dans l'aire latino-américaine. Nous avons pu voir au cours de notre étude que l'évolution réelle de l'historiographie en Argentine fut plus tardive.

Le roman historique contemporain, à l'instar du modèle traditionnel hérité de W. Scott, propose de combler les vides laissés par l'histoire, de se pencher sur les personnages marginaux, ou — et cela est nouveau — de démythifier les héros du Panthéon national et de remettre en question l'histoire dite « officielle ». Cela signifie que l'historiographie sur laquelle il s'appuie plus ou moins ne le satisfait pas. En effet, le roman historique contemporain en Amérique latine a bien souvent illustré cette remise en cause de l'histoire et du récit historique transmis par l'école mais aussi, à plus large échelle, par l'Etat lui-même à travers diverses commémorations et célébrations.

En outre, le renouveau du roman historique en Amérique latine a coïncidé avec un contexte bien particulier, mêlant l'approche du cinquième centenaire de la Découverte de l'Amérique par Christophe Colomb (outre la publication de plusieurs romans consacrés à la figure du navigateur, des questions quant à la colonisation et son héritage ont alors ressurgi), la dislocation de l'URSS et ses conséquences (notamment le rôle moins significatif de Cuba comme modèle révolutionnaire), le retour à la démocratie après plusieurs années de dictatures militaires sanglantes et des situations économiques déplorables.

Dans le cas d'Andrés Rivera, s'ajoutent à ce contexte la mort (en 1978) de son père, militant communiste et syndicaliste vaincu — « derrotado » pour reprendre le terme de l'écrivain — par le péronisme et sa mainmise sur les syndicats ouvriers, ainsi que son propre parcours assez mouvementé au sein de différents groupuscules communistes, après son exclusion du P.C argentin au milieu des années 60. Rivera accepte volontiers qu'on le qualifie d'écrivain politique et les marques de son engagement ou de ses convictions sont évidentes tout au long de son œuvre. C'est un écrivain politique dans le sens où l'idéologie communiste, transmise par son père et son oncle maternel, semble inscrite dans son A.D.N. — lui-même parle de « gènes[1] » — et se manifeste de manière plus ou moins implicite dans son œuvre. Mais il compose, dans le même temps, avec l'érosion de son militantisme et de sa foi en la possibilité d'une révolution. Celle-ci reste un rêve qui apparaît, au fil des œuvres qu'il a publiées, de moins en moins possible à réaliser. En effet, ce rêve laisse peu à peu place à ce constat amer : l'Argentine est un pays gangréné par la violence et l'injustice.

Pour Rivera comme pour d'autres intellectuels de cette époque et, à plus large échelle, pour les Argentins, la dictature militaire en place entre 1976 et 1983 fut un épisode traumatisant, marqué par la persécution et la disparition des « subversifs » (pour

[1] Voir *: Punto final*, *op. cit*, p. 49.

reprendre le terme employé par la junte militaire) et notamment des révolutionnaires *montoneros* (péronistes de gauche) ou des membres de l'Armée Révolutionnaire du Peuple (ERP), la branche armée du Parti Révolutionnaire des Travailleurs (trotskyste). Jusqu'alors, Rivera avait publié des romans et des nouvelles dans lesquels il dépeignait, de manière réaliste et dans la droite ligne de la pensée marxiste, le monde ouvrier et ses luttes pour un futur plus juste, où le pouvoir serait exercé par les classes majoritaires des exploités. Comme nous l'avons montré au cours de cette thèse, son premier roman historique, *En esta dulce tierra*, publié en 1984, est le révélateur de l'entrée de l'auteur dans « l'ère du soupçon » quant au discours de l'histoire. À partir de ce roman, Rivera s'éloigne du réalisme de ses débuts et déconstruit le récit, fragmente l'intrigue, tandis que le passé plus ou moins proche devient un référent de choix.

En effet, à l'instar d'autres auteurs de nouveaux romans historiques ou de métafictions historiographiques, Rivera veut comprendre le présent en revenant sur le passé, en le questionnant et en questionnant son écriture. Critique à l'égard de l'historiographie, il met tout en œuvre pour s'en détacher : il veut s'éloigner au maximum de la forme la plus classique du roman historique en refusant d'imiter l'histoire et son écriture linéaire, il élude les références historiographiques en niant son recours aux sources, enfin il souligne les artifices, l'aspect arbitraire de l'historiographie ainsi que l'idéologie sous-jacente qu'elle renferme. Rivera affirme que « l'histoire argentine mérite d'être examinée, non pas révisée, mais examinée[1] » ; pour cela il reprend de manière ironique et sceptique aussi bien les thèses de l'historiographie libérale argentine que celles des révisionnistes et les renvoie dos-à-dos. Si l'on considère, comme M.C. Pons, que le discours historiographique a toujours été un discours de légitimation du pouvoir, les romans historiques de Rivera sont politiques dans la mesure où l'auteur adopte une posture face au savoir articulé par le discours historiographique. À l'histoire écrite, selon lui, par les vainqueurs, Rivera répond en écrivant l'histoire des vaincus.

Cette prise de distance vis-à-vis de l'historiographie et des deux courants nationaux dominants ne signifie pas pour autant une négation de l'histoire de la part de l'auteur. Nous avons vu dans la deuxième partie de cette thèse que celle-ci est très présente dans la grande majorité des œuvres qui constituent notre corpus. On peut même dire que ces brefs romans renferment un condensé d'histoire argentine à la fois elliptique — car parsemé comme des miettes, ou figuré comme des éclairs du passé pour reprendre la métaphore benjaminienne — et, dans une certaine mesure, exhaustif

[1] Voir : LEJTMAN Román (producteur), *Biografías*, « Andrés Rivera: el escritor y su sueño eterno », diffusé sur Canal á. Disponible sur : https://www.youtube.com/watch?v=G8Dvq08fzk8

puisque les traces d'historicité sont importantes, qu'il s'agisse des nombreux personnages mentionnés ou des événements évoqués.

C'est finalement une histoire « en questions », dialogique, que nous propose Rivera : les narrateurs autodiégétiques de *La revolución es un sueño eterno*, *El farmer*, *Ese manco Paz* ou encore *El amigo de Baudelaire* ont un point de vue, une vision de l'histoire, mais, soit ils se posent des questions en tant qu'acteurs de cette histoire parce qu'ils s'y trouvent ou s'y sentent en marge, soit ils la discutent, comme le montrent les nombreuses citations (de D.F. Sarmiento, L.V. Mansilla, C. Saavedra notamment) extraites de l'historiographie qu'ils remettent en question.

Quand on lui dit que certains de ses romans sont « historiques », Rivera objecte toujours qu'il écrit de la fiction, tout simplement. La fiction et ses artifices sont le moyen de prédilection de l'auteur pour souligner l'aspect fictif de l'histoire et pour affirmer que la littérature apporte elle aussi ses vérités ; *El amigo de Baudelaire* en est une parfaite illustration. À travers les différentes manifestations de ce que Genette appelle la transtextualité, nous avons également vu que la littérature est omniprésente dans toutes les œuvres de notre corpus. Comme chez d'autres écrivains latino-américains, on perçoit chez Rivera l'influence de Borges, de Joyce, ou des écrivains nord-américains tels que Faulkner, Hemingway, ou encore Chandler, sur le style même de l'auteur ou à travers des citations ou allusions. Par conséquent, on retrouve aussi dans les romans de notre corpus certains aspects du nouveau roman latino-américain ou roman du « boom », lequel peut proposer une représentation multiple de la réalité qui s'appuie sur la subjectivité, sur la non-différenciation entre le rêve et l'état de veille, entre la réalité et la fiction. Rivera emprunte les mêmes pratiques narratives : il privilégie la coexistence de différents discours et points de vue à la présence d'un narrateur omniscient et totalisateur, la parodie et l'ironie sont, pour lui, autant de moyens de remettre en question le discours de l'histoire, tout comme les différentes stratégies auto-réflexives qui mettent en évidence le caractère fictif des textes et la reconstruction du passé représenté.

Les huit romans qui constituent notre corpus partagent ce trait générique (parmi d'autres) propre au roman historique selon C. Fernández Prieto : la distance temporelle ouverte entre le passé dans lequel les faits narrés se déroulent et les personnages agissent, et le présent du lecteur implicite et des lecteurs réels. Ils ne se réfèrent pas à des situations ou des personnages de l'actualité, mais ils emmènent leurs lecteurs vers le passé, vers des réalités plus ou moins distantes et historiquement documentées. Néanmoins, nous avons pu observer que tous ne présentent pas la même charge

d'historicité. Des romans comme *El profundo Sur* et *Hay que matar*, dont les protagonistes ne sont pas des personnages référentiels, ne font que de très brèves allusions à un certain contexte historique ou à certains événements (« la Semaine Tragique » à Buenos Aires en 1919 pour le premier, les conséquences économiques de la Première Guerre Mondiale et la révolte des ouvriers agricoles en Patagonie en 1920-1921 pour le second). Très peu de personnages référentiels sont mentionnés et ce sont davantage des choix individuels relatifs à l'usage de la violence qui sont mis en avant plutôt qu'une réflexion sur une époque et les enjeux politiques qu'elle présentait (ce qui ne signifie pas que cette réflexion soit totalement absente dans ces deux romans). En outre, la relation avec le document historique et l'histoire comme construction discursive n'apparaît pas (ou alors très peu, au début de *Hay que matar*) dans ces deux romans. Si l'on envisage *La sierva* indépendamment de *El amigo de Baudelaire*, on peut considérer que, dans cette histoire perverse entre un patron et sa servante, le contexte historique est finalement secondaire. En outre, dans *La sierva* comme dans *El profundo Sur* ou *Hay que matar*, la problématique de l'écriture de l'histoire ne transparaît pas.

Dans son célèbre ouvrage consacré au nouveau roman historique latino-américain, auquel nous avons fait référence au cours de cette thèse, Seymour Menton répertorie *En esta dulce tierra*, *La revolución es un sueño eterno* et *El amigo de Baudelaire* dans la catégorie « romans historiques traditionnels »[1]. Selon nous, seul le dernier roman mentionné peut être considéré comme un roman historique plus traditionnel, en comparaison avec le nouveau roman historique tels que le décrivent Menton, Aínsa ou encore Fernández Prieto. *En esta dulce tierra*, *La revolución es un sueño eterno*, mais aussi *Ese manco Paz* et *El farmer* (tous deux publiés après l'ouvrage de Menton) présentent de nombreux traits propres au nouveau roman historique ou à ce que L. Hutcheon appelle la « métafiction historiographique » :

— Rivera choisit de mettre au devant de la scène des personnages historiques (Castelli, Rosas, Paz) mais élimine toute distance historique ou épique. En effet, l'écrivain privilégie la narration à la première personne, n'hésite pas à recourir au monologue intérieur ou encore aux dialogues familiers. De plus, ces personnages référentiels redeviennent des hommes en chair et en os, dont on nous décrit l'intimité (leur mal-être physiologique, leur vie sexuelle notamment).

— Comme dans la métafiction historiographique telle que la décrit L. Hutcheon, les personnages sont ex-centriques. Soit ce sont des personnages complètement fictifs qui se démarquent de leurs semblables (Cufré est considéré comme un

[1] MENTON Seymour, *La Nueva Novela Histórica de la América Latina (1979-1992)*, *op. cit.*, p. 23, 24 et 27.

opposant à Rosas mais n'est pas unitaire pour autant), soit ce sont des personnages référentiels marginalisés et décriés (Castelli, Rosas) ou qui ne se sentent pas à leur place malgré les marques de respect dont ils jouissent (Paz). Dans le cas de Castelli, on peut même considérer que Rivera choisit de mettre en lumière un des acteurs de la Révolution de Mai oublié par l'histoire officielle qui a préféré intégrer au Panthéon national Mariano Moreno ou encore Manuel Belgrano.

— C'est une relecture de l'histoire qui nous est proposée et qui remet en question la légitimation instaurée par les versions officielles. La Révolution de Mai n'apparaît pas comme une victoire des Créoles sur les colons espagnols ni comme la genèse de l'indépendance argentine, contrairement à la version présentée par l'histoire mitriste. Dans *La revolución es un sueño eterno*, l'un de ses protagonistes, Castelli, la considère comme un échec, comme un idéal qui ne s'est pas réalisé et insiste surtout sur les rivalités entre Créoles. Dans les romans du corpus où elle apparaît, la figure de Rosas correspond à la fois à l'image renvoyée par l'histoire dite « officielle », c'est-à-dire celle d'un tyran sanguinaire (*En esta dulce tierra*, *Ese manco Paz,* et, dans une moindre mesure, *La revolución es un sueño eterno*), et à celle dépeinte par l'histoire révisionniste, c'est-à-dire celle d'un leader autoritaire — parce que les circonstances l'exigeaient — mais charismatique, désintéressé et entièrement dévoué à son pays (*El farmer*, *Ese manco Paz*).

— Tout en se rapprochant de l'événement réel, Rivera prend ses distances avec l'historiographie en ayant recours à l'ironie et à la réécriture parodique de l'histoire. On pense, par exemple, à deux réécritures de la bataille de Caseros : celle d'Isabel Starkey dans *En esta dulce tierra* et celle du principal intéressé, Rosas, dans *El farmer*.

— La connaissance de l'histoire est toujours incertaine ou partielle. Il n'existe pas une vérité unique et objective, mais plusieurs vérités possibles ou des questions sans réponses. Comme dans la métafiction historiographique, deux modes de narration se détachent : un narrateur homodiégétique qui domine mais également des points de vue multiples. Cependant, nous ne trouvons pas de sujet ayant confiance en sa capacité à connaître le passé avec une quelconque certitude. La multiplicité des perspectives assure l'impossibilité d'accéder à une seule vérité d'un fait historique et la fiction confronte différentes interprétations qui peuvent être contradictoires. C'est une histoire polyphonique qui nous est racontée (*Ese manco Paz* en est un exemple), pour ne pas dire cacophonique à certains

moments comme nous avons pu le constater dans *En esta dulce tierra* ou encore *La revolución es un sueño eterno*.

— L'histoire est consciemment déformée, manipulée : certains épisodes ou faits sont minimisés, voire omis, tandis que d'autres, plus anecdotiques, prennent une ampleur plus importante. C'est une manière de souligner, de manière exagérée certes, que la connaissance de la réalité historique dépend surtout de restes textuels de différentes valeurs, sélectionnés et organisés par l'historien. Les anachronismes émaillent également le récit. Et nous avons vu au cours de notre étude que c'est bien souvent une histoire achronique que nous propose Rivera.

— Les anachronismes transparaissent à travers l'intertextualité très présente dans ces romans : Rivera cite (en italiques) ou fait allusion à des écrivains postérieurs au temps romanesque (c'est-à-dire au présent historique de la narration), ou bien il reformule les propos d'hommes politiques du XX^{e} siècle (comme ceux de Perón ou ceux employés par la Junte militaire au pouvoir entre 1976 et 1983). L'intertextualité se manifeste aussi par l'intrusion de personnages créés par d'autres écrivains (Shakespeare, Joyce) et par Rivera lui-même. On pense au personnage du docteur Cufré, père de Gregorio, le protagoniste de *En esta dulce tierra*, qui réapparaît plus tard dans *La revolución es un sueño eterno*.

— Aínsa remarque, en s'appuyant sur les exemples de différents auteurs, que les modalités expressives des nouveaux romans historiques sont très diverses. Nous pouvons faire le même constat à l'intérieur de notre corpus. *En esta dulce tierra*, publié en 1984, ne ressemble en rien à *Ese manco Paz* publié presque vingt ans plus tard. Le second reflète l'évolution de la prose de Rivera, de plus en plus synthétique. Néanmoins, dans les deux cas, la connaissance de l'histoire reste compliquée : dans *En esta dulce tier*ra, le récit semble saturé d'informations et de versions de l'histoire au point qu'il devient difficile d'en avoir le fin mot, alors que dans *Ese manco Paz*, c'est à travers la lacune ou les nombreuses interrogations des protagonistes que le problème de la connaissance ou de la compréhension de l'histoire se pose.

Nous avons pu voir au cours de notre étude que *En esta dulce tierra*, *La revolución es un sueño eterno*, *El amigo de Baudelaire*, *El farmer* et *Ese manco Paz* sont des romans qui, chacun à leur manière, se caractérisent par la volonté de remettre en question la vérité, les héros et valeurs reconnus par l'histoire dite « officielle », et par leur représentation dégradée ou irrévérencieuse de l'histoire. En outre, ils (s')interrogent sur la capacité du discours à appréhender une réalité historique, à la refléter fidèlement dans

le texte et ils problématisent le rapport entre la fiction et l'histoire. La fiction devient une énigme aussi complexe à déchiffrer que l'histoire. Comme l'a souligné M. Cichocka, le nouveau roman historique propose un pacte de lecture différent puisqu'il se plaît à brouiller les pistes et à déstabiliser le lecteur pour l'obliger à avoir un rôle plus actif. Le lecteur de Rivera est forcément un « lisant » pour reprendre le terme choisi par Cichocka[1], qu'il soit argentin ou non. Dans ce dernier cas de figure, qui est le nôtre, le rôle du lecteur et son implication sont essentiels à la réception et compréhension du récit. Le lecteur ou « lisant » doit relier les différents fils narratifs, combler les lacunes, se poser les mêmes questions que les narrateurs sans pouvoir, comme eux, y répondre forcément. Ses connaissances préalables de l'histoire argentine lui permettront d'apprécier plus facilement le texte et de comprendre plus vite les différentes allusions ou références qui parsèment le récit. Mais il devra sans doute compléter son « encyclopédie » en allant chercher des informations hors du texte lui-même afin d'en distinguer toutes les nuances. À l'instar de Castelli dans *La revolución es un sueño eterno*, Rivera semble parfois coder son écriture, qu'il destine à un lecteur attentif et patient. Le devoir de ses textes, selon lui, c'est « le plaisir du lecteur. J'essaie de transmettre ce que je ressens quand j'écris. Je pense alors à un lecteur intelligent, ou plus intelligent que moi, et j'essaie de partager ce goût avec lui[2] ». Mais souvent, Rivera manipule et malmène le lecteur en donnant quelques informations qu'il remet en question aussitôt après. C'est aussi une écriture répétitive et presque hypnotique puisque l'intrigue s'interrompt, stagne, avant de reprendre. Ces répétitions peuvent s'observer au sein même d'un chapitre comme l'explicite José Luis De Diego :

> Etant donné un paragraphe ABCDEF, quelques lignes plus bas il est repris de cette manière BCDEFG ; un peu plus loin ce sera BCDXEFG ; c'est-à-dire que ce sont des petites modifications sur un texte qui traîne sa morosité à contre-courant des régimes de lecture plus ou moins agiles exigés par le marché[3].

[1] CICHOCKA Marta, *Entre la nouvelle histoire et le nouveau roman historique. Réinventions, relectures, écritures*, *op. cit.*, p. 396.
[2] Voir : OROSZ Demian, « Andrés Rivera: Soy un hombre entre los hombres », *La Voz del Interior*, Córdoba, 27/06/2001. Lien (consulté le 20 avril 2015) :
http://archivo.lavoz.com.ar/2001/0627/suplementos/cultura/nota39680_1.htm
Nous avons traduit : « El placer del lector. Intento transmitir eso que siento cuando escribo. Pienso entonces en un lector inteligente, o más inteligente que yo, y trato de compartir con él ese gusto ».
[3] DE DIEGO José Luis, *op. cit.* p. 55. Nous avons traduit : « (…) dado un párrafo ABCDEF, pocas líneas más abajo se lo retoma como BCDEFG ; más adelante será BCDXEFG ; es decir pequeñas modificaciones sobre un texto que arrastra su morosidad en contra de regímenes de lectura más o menos ágiles que el mercado exige ».

Elles s'observent également d'un roman à un autre, parce que Rivera se réécrit[1] et que l'on retrouve des constantes thématiques, certains types de personnages d'une œuvre à l'autre. L'écrivain établit des liens intertextuels entre ses œuvres, il truffe ses récits de citations, d'allusions ou de clins d'œil à ses auteurs fétiches et ce de manière très implicite parfois (nous pensons notamment aux allusions à Karl Marx à travers le nom de la rue où ce dernier vivait à Londres, ou à sa façon de le désigner de manière métonymique à partir du nom de sa ville natale…). « Le plaisir du texte » — pour reprendre la formule de Barthes — semble, parfois, être avant tout le plaisir de Rivera, qui prend le risque de perdre son lecteur.

En dehors de ce style particulier qui s'est affirmé peu à peu chez Rivera mais qui a évolué aussi — les répétitions et récapitulations ayant laissé place à une volonté grandissante de concision — c'est une lecture personnelle de l'histoire argentine et une conception particulière de l'histoire en général qui se détachent des œuvres de notre corpus. À travers l'examen de l'histoire argentine que propose l'auteur, des constantes apparaissent : les luttes et rapports de force pour le pouvoir, la violence et les souffrances qu'ils engendrent. Nous avons montré au cours de notre étude, et particulièrement dans notre troisième partie, les rapprochements que l'on pouvait faire entre la conception benjaminienne de l'histoire et la conception rivérienne qui transparaît dans certaines de ses œuvres. À l'exception de *El profundo Sur* et *Hay que matar*, les autres œuvres du corpus traitent principalement de l'indépendance, depuis son stade embryonnaire jusqu'à la naissance de l'Argentine comme nation. La Révolution de Mai, considérée comme un échec et incarnée comme telle par Castelli, semble être la catastrophe qui a amoncelé ruines sur ruines, pour paraphraser le philosophe allemand. Le thème de prédilection de Rivera est la défaite[2], qu'il décline dans la plupart de ses œuvres en choisissant pour protagonistes des vaincus. L'achronie que l'on observe dans la plupart des romans de notre corpus permet à Rivera d'établir, depuis sa propre époque, un lien avec le passé, de réunir présent et passé dans une même « constellation ».

En élargissant momentanément notre corpus à d'autres œuvres de Rivera, nous avons envisagé le lien étroit qui unit l'histoire et la mémoire et nous avons vu à quel point la mémoire collective résonne dans la mémoire individuelle, qui l'intériorise pour mieux la partager ou la transmettre, ensuite, avec plus ou moins de difficultés. Pour expliquer

[1] Outre des nouvelles qu'il a réécrites, ces derniers courts romans ou nouvelles à caractère autobiographique (*Cría de asesinos*, *Esto por ahora* et *Punto final*, publiés respectivement en 2004, 2005 et 2006) apparaissent comme des variations sur le même thème : celui de l'assassinat d'Arturo Reedson.
[2] Voir : « Andrés Rivera », Canal Encuentro, 03/03/15 :
http://www.educ.ar/sitios/educar/recursos/ver?id=101919&referente=docentes

cette manière de représenter le travail de la mémoire, à la lumière des derniers ouvrages de Rivera et particulièrement de *Punto final* et *Kadish*, nous avons émis l'hypothèse de l'influence de la tradition juive chez l'auteur[1]. Il s'agit sans doute d'une piste de lecture intéressante qui mériterait d'être davantage creusée et étendue aux ouvrages les plus autobiographiques de l'auteur qui n'ont pas encore fait l'objet d'études approfondies.

Enfin, nous avons parlé d'écriture et de réécriture au cours de cette thèse consacrée à un auteur qui affirme que « toute écriture est provisoire[2] », mais nous avons laissé de côté l'étude de la genèse des œuvres du corpus. Or, depuis *El precio*, Rivera écrit ses romans et nouvelles au stylo-plume sur un grand cahier, corrige au stylo, puis tape ce qu'il écrit à la machine à écrire, avant de corriger à nouveau[3]. Une critique génétique de ses manuscrits et tapuscrits apporterait, sans aucun doute, un éclairage inédit sur son œuvre.

[1] Cette influence n'est pas forcément toujours consciente chez Rivera. Il rappelle bien souvent que ses deux parents étaient juifs mais insiste sur l'athéisme de la famille. Voir : OROSZ Demian, « Andrés Rivera: Soy un hombre entre los hombres », *op. cit.* Nous avons préféré l'expression « tradition juive » à celle de « culture juive », notion difficile voire impossible à définir. Voir : ENTHOVEN Raphaël, CICUREL Francine, « La notion de culture juive », Les chemins de la connaissances, France Culture, 03/12/07. Podcast disponible à partir de ce lien : http://blog.franceculture.fr/raphael-enthoven/la-notion-de-culture-juive-1/

[2] Voir : Entrevue avec Rodriguez Marcos Javier, « Toda escritura es provisional », *El País*, 01/02/03.

[3] À la fin du programme « Biografías » qui lui est consacré, Rivera montre en quoi consiste son « rituel » d'écriture, comment il organise sa journée de travail d'écrivain. Voir : « Andrés Rivera: el escritor y su sueño eterno », produit par Román Lejtman, diffusé sur Canal á, *op. cit.*

BIBLIOGRAPHIE

BIBLIOGRAPHIE[1]

1) Œuvres d'Andrés Rivera

- *El precio*, Buenos Aires, Editorial Platina, 1957, 235 p.
- *Los que no mueren*, Buenos Aires, Ediciones Ryr (Razón y revolución), 2013, 108 p. 1ère édition : 1959.
- *Sol de sábado* (Cuentos), Buenos Aires, Editorial Platina, 1962, 115 p.
- *Cita* (Cuentos), Buenos Aires, La Rosa Blindada, 1966, 66 p.
- *El yugo y la marcha* (Cuentos), Buenos Aires, Merlín, 1968, 83 p.
- *Ajuste de cuentas* (Cuentos), Buenos Aires, Centro Editor, 1972, 106 p.
- *Nada que perder*, Buenos Aires, CEAL, 1982, 144 p.
- *En esta dulce tierra*, Buenos Aires, Alfaguara, 1995, 126 p. 1ère édition : 1984.
- *La revolución es un sueño eterno*, Buenos Aires, Punto de lectura, 2001, 192 p. 1ère édition : 1987.
- *Los vencedores no dudan,* Buenos Aires, Grupo Editor Latinoamericano, Colección Escritura de Hoy, 1989, 103 p.
- *El amigo de Baudelaire*, Buenos Aires, Alfaguara, 2005, 91 p. 1ère édition : 1991.
- *La sierva*, Buenos Aires, Alfaguara, 1999, 94 p. 1ère édition : 1992.
- *Mitteleuropa* (Cuentos), Buenos Aires, Alfaguara, 1993, 120 p.
- *El verdugo en el umbral*, Buenos Aires, Alfaguara, 1994, 228 p.
- *El farmer*, Madrid, Punto de Lectura, 2002, 119 p. 1ère édition : 1996.
- *La lenta velocidad del coraje* (Cuentos), Buenos Aires, Alfaguara, 1998, 203 p.
- *El profundo sur*, Buenos Aires, Alfaguara, 1999, 92p.
- *Tierra de exilio*, Buenos Aires, Alfaguara, 2000, 112 p.
- *Cuentos escogidos (Antología),* Buenos Aires, Alfaguara, 2000, 344 p.
- *Hay que matar*, Buenos Aires, Alfaguara, 2001, 116 p.
- *Para ellos el paraíso, y otras novelas,* Buenos Aires, Alfaguara, 2002, 224 p.
- *Ese manco Paz,* Buenos Aires, Alfaguara, Punto de Lectura, 2004, 101 p. 1ère édition : 2003.

[1] Nous avons choisi de ne faire figurer dans cette bibliographie que les ouvrages ou articles que nous avons consultés, ou les documents vidéos que nous avons pu visionner. Elle n'est donc pas exhaustive.

- *Cría de asesinos* (Cuentos), Buenos Aires, Alfaguara, 2004, 152 p.
- *Esto por ahora*, Buenos Aires, Seix Barral, 2005, 111 p.
- *Punto final,* Buenos Aires, Seix Barral, 2006, 125 p.
- *Por la espalda* (Cuentos), Buenos Aires, Seix Barral, 2007, 111 p.
- *Traslasierra*, Buenos Aires, Seix Barral, 2007, 88 p.
- *Estaqueados* (Cuentos), Buenos Aires, Seix Barral, 2008, 126 p.
- *Guardia Blanca,* Buenos Aires, Seix Barral, 2009, 158 p.
- *Kadish,* Buenos Aires, Seix Barral, 2011, 72 p.

2) Articles, entrevues et ouvrages consacrés à Andrés Rivera

- ALTAMIRANO Carlos, SARLO Beatriz, « Andrés Rivera », *Encuesta a la literatura argentina contemporánea,* ed. par Susana ZANETTI, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1982, p. 80-84.

- ANDRUETTO María Teresa, LARDONE Lilia, *Ribak, Reedson, Rivera. « Conversaciones con Andrés Rivera »*, Buenos Aires, Editorial de la Flor, 2011.

- ARANDA GAMBOA Horacio, « Una risa silenciosa », *Cosas Nuestras, revista de Cardón, n°7.* Disponible sur : http://www.cardoncosasnuestras.com.ar/web724/invierno/cosasnuestras/a01/numero7/unarisa7.html

- BERG Edgardo H., *Poeticas En Suspenso: Migraciones Narrativas En Ricardo Piglia, Andrés Rivera y Juan Jose Saer*, Buenos Aires, Biblos, 2002.

- CATENA Alberto, *Andrés Rivera. « Travesías por su vida, obra y pensamiento »*, Buenos Aires, Ediciones Instituto Movilizador de Fondos Cooperativos C.L, 2005.

- DE DIEGO José Luis, « Sobre las novelas de Andrés Rivera (1982-1996) », *Orbis Tertius*, Universidad Nacional de La Plata, año II, n°5, 1997.

- FEINMANN José Pablo, «La literatura, ese noble oficio de traidor», *Clarín***,** Suplemento de Cultura, Buenos Aires, domingo 16 de mayo de 1999, p.7. Disponible sur : http://www.clarin.com/suplementos/cultura/1999/05/16/e-00701d.htm

- FRUGONI DE FRITZSCHE Teresa, *Andrés Rivera : utopismo y revolución,* Buenos Aires, UBA, 1996.

- GAMBETTA CHUK Aída Nadi, « Entre la historia y la novela : *Ese manco Paz* de Andrés Rivera », *En torno a la novela histórica hispanoamericana de los siglos XX y XXI*, ed. par María Teresa COLCHERO GARRIDO, Ana María

DEL GESSO CABRERA, Aída Nadi GAMBETTA CHUK, México, Benemérita Universidad de Puebla, 2009.

- GARCIA SIMON Diana, « Andrés Rivera o la excusa de la novela histórica : *En esta dulce tierra* (1984), *La revolución es un sueño eterno* (1987), *El amigo de Baudelaire* (1991) ». Disponible sur : http://www.ucm.es/info/especulo/numero26/rivera.html

- GAZZERA Carlos, « Conversando con Andrés Rivera », *Inti : Revista de literatura hispánica*, n°52-53, 2000-2001, p. 701-718. Disponible sur : http://digitalcommons.providence.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1844&context=inti

- GENERI Silvia, « La historia como autobiografía : *La revolución es un sueño eterno* de Andrés Rivera », *Auto(bio)grafías. La densidad de la memoria en nuevas novelas históricas argentinas de fin de siglo,* ed. par Stella BENVENUTTI, Córdoba, Ediciones del Boulevard, 2004.

- GILMAN Claudia, « Historia y poética del padecimiento en las novelas de Andrés Rivera », *La novela argentina de los años '80,* ed. par Roland SPILLER, Vervuet Verlag, Frankfurt am Main, 1991.

- GNUTZMANN Rita, « Historia, utopía y fracaso en *La revolución es un sueño eterno* de Andrés Rivera », *La novela hispanoamericana entre historia y utopía*, ed. par Sonja M. STECKBAUER, Eichstätt, 1999.

  ———, « Apuestas o el discurso antiautoritario de Rivera ». Disponible sur : http://www.raco.cat/index.php/Arrabal/article/viewFile/140476/192021

- GRAHAM YOOLL Andrew, « Estamos asesinando a los nuevos Borges o Arlt por no publicarlos », *Página /12*, 25/07/05. Disponible sur : http://www.pagina12.com.ar/diario/cultura/7-54125-2005-07-25.html

- GUSMAN Luis, « La mala fe del buen narrador », *Página /12*, *Primer Plano*, 14/03/93.

- JIMENEZ Iván, « Andrés Rivera : du réalisme révolutionnaire à la subjectivation de l'histoire », *Les littératures d'Amérique Latine au XXe siècle : une poétique de la transgression*, ed. par Laurent AUBAGNE, Jean FRANCO et Alba LARA-ALENGRIN, Paris, L'Harmattan, 2009.

  ———, *Subjectivité et fiction historique dans l'œuvre d'Andrés Rivera*. Thèse : Etudes hispaniques et latino-américaines : Paris VIII, 2010, 360 p.

- LANESE Diego, MONTERO Hugo, PORTELA Ignacio, «No puedo hacer otra cosa que escribir libros », *Revista Sudestada*, n° 10. Disponible sur : http://www.revistasudestada.com.ar/web06/article.php3?id_article=228

- MARTINEZ Carlos Dámaso, « La historia entre la razón y el delirio », *Punto de Vista*, n°24, agosto-octubre 1985, p. 37-38.

- MAURO CASTELLARIN Teresita, « La lenta velocidad de la mirada en la narrativa de Andrés Rivera », *Anales de Literatura Hispanoamericana*, Universidad Complutense de Madrid, vol. 28, 1999. Disponible sur :

http://www.ucm.es/BUCM/revistas/fll/02104547/articulos/ALHI9999220959A.PDF

- MORENO Fernando, « Una poesía despiadada : violencia y escritura en la obra de Andrés Rivera », *Les armes et les lettres : la violence politique dans la culture du Río de la Plata des années 1960 à nos jours*, ed. par Cecilia GONZALEZ, Dardo SCAVINO et Antoine VENTURA, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 2010, p. 169-181.

- NUÑEZ Jorgelina, « El silencio de todas las derrotas », *Clarín*, 16/06/2001. Lien (consulté le 10/12/14) : http://edant.clarin.com/suplementos/cultura/2001/06/17/u-00611.htm

- QUEREILHAC Soledad, « Hijos anónimos de la violencia », *La Nación*, 15/08/2004. Lien (consulté le 07/10/14) : http://www.lanacion.com.ar/627182-hijos-anonimos-de-la-violencia

- PERILLI Carmen, « El escritor, las sombras y la Patria. *En esta dulce tierra* de Andrés Rivera, *Estudios de filosofía práctica e historia de las ideas*, n°9, Mendoza, 2007, p. 141-146.

- RABAT Marina, « Una entrevista a Andrés Rivera : Un estilo propio habla de la experiencia histórica », Entrevistas*, Razón y Revolución,* nro. 6, otoño de 2000.

- ROCCO-CUZZI Renata, « la ficción no admite la novela histórica », *Clarín*, 12/07/03, , 12/07/03. Disponible sur : http://www.clarin.com/suplementos/cultura/2003/07/12/u-00601.htm

- RODRIGUEZ MARCOS Javier, « Toda escritura es provisional », *El país*, 01/02/03. Disponible sur : http://www.elpais.com/articulo/semana/Toda/escritura/provisional/elpeputec/20030201elpbabese_3/Tes

- RUSSO Miguel, TIJMAN Grabriela, « Andrés Rivera », *La Maga,* 3 de abril de 1996. Disponible sur : http://www.literatura.org/Rivera/arrepo.html

- SPERANZA Graciela, « Entrevista », *Página /12, Primer Plano*, 20 de diciembre de 1992.

- VILLANUEVA Graciela, « "En el eco de una revuelta": formas de la violencia en la narrativa de Andrés Rivera », *Les armes et les lettres : la violence politique dans la culture du Río de la Plata des années 1960 à nos jours*, ed. par Cecilia GONZALEZ, Dardo SCAVINO et Antoine VENTURA, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 2010, p. 207- 223.

- WALDEGARAY Marta Inés, « Historia y representación en la narrativa reciente de Andrés Rivera », *América*, Cahiers du CRICCAL n°24, Paris, Presse de la Sorbonne Nouvelle, 2000, p. 179-189.

———, « Andrés Rivera: mito romántico y desencanto político en la figura de Juan Manuel de Rosas ». Disponible sur : http://www.cervantesvirtual.com/obra/andres-rivera-mito-romantico-y-desencanto-politico-en-la-figura-de-juan-manuel-de-rosas--0/

———, « Andrés Rivera: la ética de hacer memoria », *Anales de literatura hispanoamericana*, Universidad Complutense de Madrid, vol. 36, 2007. Disponible sur : http://revistas.ucm.es/fll/02104547/articulos/ALHI0707110221A.PDF

3) Reportages vidéos

- « Andrés Rivera », Canal Encuentro, 03/03/2015. Disponible sur : http://www.educ.ar/sitios/educar/recursos/ver?id=101919&referente=docentes
- « No tenemos nada para discutir », *Revista Ñ*, 21/10/10. Disponible sur : https://www.youtube.com/watch?v=4jXORxfLflE
- « Andrés Rivera en Los siete locos », 13/09/13. Disponible sur : https://www.youtube.com/watch?v=ddvLvni1j9k
- Biografía : « Andrés Rivera. El escritor y su sueño eterno », Canal á, 24/01/15. Disponible sur : https://www.youtube.com/watch?v=bifmvVn-28U

4) Articles et ouvrages critiques

- AINSA Fernando, « Invención literaria y "reconstrucción" histórica en la nueva narrativa latinoamericana. », *La invención del pasado*, ed. par Karl KOHUT, Frankfurt am Main, Vervuert, 1997.

  ———, *Reescribir el pasado: historia y ficción de América Latina*, Mérida (Venezuela), Centro de estudios latinoamericanos « Rómulo Gallegos » : El otro y el mismo, 2003.

- BALDERSTON Daniel, HALPERIN DONGHI Tulio, *Ficción y política. La narrativa argentina durante el proceso militar*, Buenos Aires, Alianza Estudio, 1987.

- BARRIENTOS Juan José, *Ficción-historia. La nueva novela histórica hispanoamericana*, México, UNAM, 2001.

- BARTHES Roland, « Le discours de l'histoire », *Le bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1984.

- BENJAMIN Walter, *Œuvres III*, Paris, Gallimard, collection Folio, 2000.

- BENTLER Michael, LEBDAL Benaouda, LETTIERI Carmela, MOGIN-MARTIN Roselyne, *Histoire, fiction, mémoire*, Angers, Presses de l'Université d'Angers, 2003.

- BENVENUTTI Stella, GENERI Silvia, CRIVELLO Victorina María, ARAN DE MERILES Pampa Olga, *Auto(bio)grafías: la densidad de la memoria en nuevas novelas históricas argentinas de fin de siglo*, Córdoba, Ediciones del Boulevard, 2004.

- BOUJU Emmanuel, *La transcription de l'histoire. Essai sur le roman européen de la fin du vingtième siècle*, Rennes, PUR, coll. "Interférences", janvier 2006.

- CICHOCKA Marta, *Entre la nouvelle histoire et le nouveau roman historique : Réinventions, relectures, écritures*, Paris, L'Harmattan, 2007.

- COLLINGWOOD R.G, « La imaginación histórica », *Idea de la Historia,* Mexico, 1952.

- COVO Jacqueline (Ed.), *La construction du personnage historique, Aires hispaniques et hispano-américaines*, Presses Universitaires de Lille, Colloque des 26 et 27 Mai 1989, 1991.

- DE CERTEAU Michel, *L'Écriture de l'histoire*, Paris, Gallimard, 1975.

  ———, « l'histoire, une passion nouvelle », *Le Magazine Littéraire*, n° 123, avril 1977.

- DE GANDILLAC Maurice, PIRON Catherine, *Le discours utopique*, Paris, Union Générale d'Edition, collection 10/18, 1978.

- DEL LUNGO Andrea, « Pour une poétique de l'incipit », *Poétique*, n°94, 1993, p. 131-151.

- DOSSE François, GOLDENSTEIN Catherine, *Paul Ricœur : penser la mémoire*, Paris, Seuil, 2013.

- FERNANDEZ PRIETO Celia, *Historia y novela : poética de la novela histórica*, Pamplona, Ediciones Universidad de Navarra S.A, 2003.

- FISBACH Erich, MOGIN-MARTIN Roselyne et DUMAS Christophe, *Après la dictature : la société civile comme vecteur mémoriel,* Rennes, PUR, 2012.

- FUENTES Carlos, *Valiente mundo nuevo,* Madrid, Mondadori, 1990.

  ———, *Geografía de la novela*, Buenos Aires, Alfaguara,1993.

- GALVEZ Manuel, « La novela histórica », *El novelista y las novelas*, Buenos Aires, Emecé editores, 1959.

- GENETTE Gérard, *Palimpsestes*, « la littérature au second degré », Paris, Seuil, collection Points, 1982.

  ———, *Seuils*, Paris, Seuil, 1987.

  ———, *Nouveau discours du récit*, Paris, Seuil, collection « Poétique », 1983.

  ———, *Fiction et diction. « Récit fictionnel, récit factuel »*, Paris, Seuil, collection Points, 2004.

- GIUFFRE Mercedes, *En busca de una identidad (la novela histórica en Argentina)*, Buenos Aires, Ediciones del Signo, 2004.

- HUTCHEON Linda, *A poetics of Postmodernism: History, theory, fiction*, New York, London, Routledge, 1988.

- JAUSS Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, NRF, Gallimard, « Bibliothèque des idées », 1978. Traduction de Claude Maillard.

- JITRIK Noé, *Historia e Imaginación Literaria, las posibilidades de un género,* Buenos Aires, Editorial Biblos, 1995.

- JOUVE Vincent, *La poétique du roman*, Paris, Editions SEDES, 1997.

- KOHAN Martín, « La humanización de San Martín: notas sobre un malentendido », *Revista Iberoamericana*, Vol. LXXI, n°213, octubre-diciembre 2005, p. 1083-1096.

- KRULIC Brigitte, *Fascination du roman historique : intrigues, héros et femmes fatales*, Paris, Autrement, 2007.

- LE RESTE Anne-Claire, entrevue avec Linda HUTCHEON, « Qu'est-ce que le postmodernisme ? ». Disponible sur : http://www.lycee-chateaubriand.fr/cru-atala/publications/hutcheon.htm

- LUKACS Georges, *Le roman historique*, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 2000.

- MAGRIS Claudio, *Utopie et désenchantement*, Paris, L'Arpenteur, 1999.

- MENTON Seymour, *La Nueva Novela Histórica de la América Latina (1979-1992)*, México, Fondo de Cultura Económica, 1993.

- MOGIN-MARTIN Roselyne, CAPLAN Raul, DUMAS Christophe, FISBACH Erich, *La mémoire historique : interroger, construire, transmettre*, Angers, Presses de l'Université d'Angers, 2006.

- MOLINO Jean, « Qu'est-ce que le roman historique ? », *Revue d'histoire littéraire de la France*, n°2-3, mars-juin 1975.

  ———, « Histoire, roman, formes intermédiaires », *Revue Mesure*, « l'Histoire comme genre littéraire », n° I, Paris, José Corti, 1989.

- MOSES Stéphane, *L'ange de l'histoire*, Paris, Seuil, collection « La couleur des idées », 1992.

- MUNSTER Arno, *Progrès et catastrophe, Walter Benjamin et l'histoire*, « Réflexions sur l'itinéraire philosophique d'un marxisme mélancolique », Paris, Kimé, 1996.

- PERILLI Carmen, « Fábulas de la historia en la narrativa latinoamericana de fines de milenio ». Disponible sur : http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=236590

  ———,« Lecturas de la nación en la novela argentina de fines del siglo XX ». Disponible sur : http://www.critica.cl/html/perilli_02.htm

———, « Geografías de la novela argentina de fines de milenio ». Disponible sur : http://www.cricyt.edu.ar/estudios/index2.htm

———, *Las ratas en la Torre de Babel*, Buenos Aires, Letra Buena, 1994.

- PIGLIA Ricardo, *Crítica y ficción*, Barcelone, Anagrama, 2001.

- PONS María Cristina, *Memorias del olvido : Del Paso, García Márquez, Saer y la novela histórica de fines del siglo XX*, México, Siglo XXI, 1996.

- PULGARIN Amalia, *Metaficción historiográfica. La novela histórica en la narrativa hispánica posmodernista*, Madrid, Editorial Fundamentos, Espiral hispanoamericana, 1995.

- RAULET Gérard, *Walter Benjamin*, Paris, Ellipses, 2000.

- RICŒUR Paul, *Histoire et vérité*, Paris, Seuil, 1955.

  ———, *Temps et récit*, Paris, Seuil, Points Essais, 1991, Tomes 1.2.3

  ———, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, Points Essais, 2000.

- SAAVEDRA Guillermo, *La curiosidad impertinente*, Rosario, Beatriz Viterbo, 1993.

- SAER Juan José, BELGRANO RAWSON Eduardo, LAMBORGHINI Leónidas, RIVERA Andrés et autres, *La historia y la política en la ficción argentina*, Santa Fe, Universidad Nacional del Litoral, 1995.

- SARLO Beatriz, « El riesgo de la literatura », *Punto de Vista*, n° 27, agosto de 1986.

- SINGLER Christoph, *Le roman historique contemporain en Amérique Latine. Entre mythe et ironie*, Paris, L'Harmattan, 1993.

- SPILLER Roland (ed.), *La novela argentina de los años '80*, Vervuet Verlag, Frankfurt am Main, 1991.

- TEOBALDI Daniel Gustavo, « Nota sobre la "novela histórica" argentina», Universidad Nacional de Córdoba, República Argentina. Disponible sur : http://www.ucm.es/OTROS/especulo/numero9/historia.html

- TOVAR Paco (éd.), *Narrativa y poesía hispanoamericana*, Universitat de Lleida, Asociación Española de Estudios Literarios Hispanoamericanos, Edicions de la Universitat de Lleida, 1996.

- WHITE Hayden, *Metahistoria, « La imaginación Histórica en Europa en el siglo XIX »*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1998.

  ———, *Tropics of Discourse: Essays in Cultural Criticism,* Baltimore and London, The Johns Hopkins UP, 1978.

  ———, *Ficción histórica, historia ficcional y realidad histórica*, Buenos Aires, Prometeo Libros, 2010. Sélection, édition et introduction de Verónica TOZZI.

5) Sources historiographiques

- BERTONI Lilia Ana, *Patriotas, cosmopolitas, y nacionalistas. La construcción de la nacionalidad argentina a fines del siglo XIX*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2001.

- BERTRAND Michel, MARIN Richard, *Écrire l'histoire de l'Amérique Latine, XIX^e – XX^e siècles*, Paris, CNRS Éditions, 2001.

- CHAVES Julio Cesar, *Castelli, el adalid de mayo*, Buenos Aires, Leviatán, 1957.

- GALASSO Norberto, *Mariano Moreno, « el sabiecito del sur »*, Buenos Aires, Ediciones del pensamiento nacional, 2004.

  ———, *La revolución de Mayo (El pueblo quiere saber de qué se trató)*, Buenos Aires, Ediciones del pensamiento nacional, 2005.

- LYNCH John, *Las revoluciones hispanoamericanas 1808-1826*, Barcelona, Ariel Historia, Nueva edición ampliada y puesta al día, 2004.

  ———, *Juan Manuel de Rosas*, Buenos Aires, Emecé, 1984.

- LUCENA SALMORAL Manuel (ed.), *Historia de Iberoamérica*, *Tomo III*, Historia Contemporánea, Madrid, Cátedra, 1992.

- MARX Karl, ENGELS Friedrich, *Manifeste du Parti Communiste*, Paris, Editions sociales, 1966.

- PIGNA Felipe, « Biografías: Juan José Castelli ». Disponible sur : http://www.elhistoriador.com.ar/biografias/c/castelli.php

- QUATTROCHI-WOISSON Diana, *Un nationalisme de déracinés. L'Argentine pays malade de sa mémoire*, Paris, Editions du CNRS, 1992.

- ROCK David, *Argentina 1516-1987. Desde la colonización española hasta Raúl Alfonsín,* Buenos Aires, Alianza Editorial, 1999.

- SABATO Hilda, LETTIERI Alberto, *La vida política en la Argentina del siglo XIX. Armas, votos y voces*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2003.

- SALDIAS Adolfo, *Historia de la Confederación Argentina*, « Rozas y su época », Tomo V, Buenos Aires, Felix Lajouane Editor, 1892.

- THIESSE Anne-Marie, *La création des identités nationales. Europe XVIII^e-XX^e siècle*, Paris, Seuil, 2001.

- VEYNE Paul, *Comment on écrit l'histoire*, Paris, Seuil, collection Point Histoire, 1971 pour « Comment on écrit l'histoire » et 1978 pour « Foucault révolutionne l'histoire ».

- YERUSHALMI Yosef Hayim, *Zakhor : histoire juive et mémoire juive*, Paris, Gallimard, collection Tel, 1991.

6) Romans, essais, courts récits, poésie

- ARENAS Reinaldo, *El mundo alucinante*, Barcelona, Tusquets editores, 2010.

- BAUDELAIRE Charles, *Œuvres complètes I*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1975.

- BELGRANO RAWSON Eduardo, *Fuegia*, Traduction de François Maspero, Paris, Actes Sud, coll. Babel, 2007.

- BORGES Jorge Luis, *Obras completas*, Barcelona, RBA-Instituto Cervantes, 2005.

- CARPENTIER Alejo, *Le Siècle des Lumières*, Traduction de René L.F. Durand, Paris, Gallimard, 1962.

  ———, *Le recours de la méthode*, Traduction de René L.F. Durand, Paris, Gallimard, Du monde entier, 1975.

  ———, *La harpe et l'ombre*, Traduction de René L.F. Durand, Paris, Gallimard, 1979.

- ECHEVERRIA Esteban, *El matadero*, *La cautiva*, Edición de Leonor Fleming, Madrid, Cátedra, 2003.

- FOLCO Michel, *Dieu et nous seuls pouvons*, Paris, Seuil, collection Points, 1991.

  ———, *Un loup est un loup*, Paris, Seuil, collection Points, 1995.

  ———, *En avant comme avant !*, Paris, Seuil, collection Points, 2001.

- GARCIA MARQUEZ Gabriel, *El General en su laberinto*, Buenos Aires, Planeta, 1995.

  ———, *El otoño del patriarca*, Barcelona, Debolsillo, 2003.

- IPARRAGUIRRE Silvia, *La Tierra del Fuego*, Buenos Aires, Punto de lectura, 1998.

- MARMOL José, *Amalia*, Madrid, Espasa-Calpe, 1978.

- MARTINEZ Tomás Eloy, *La novela de Perón*, New York, Vintage Español, 1985.

  ———, *Santa Evita*, Madrid, Punto de lectura, 2006.

- MENDOZA Eduardo, *La ciudad de los prodigios*, Barcelona, Seix Barral, 1986.

- PIGLIA Ricardo, *Respiración Artificial*, Buenos Aires, Seix Barral, Biblioteca Breve, édition de 1996.

  ———, *Respiration artificielle*, Traduction de Antoine Berman et Isabelle Berman, Marseille, André Dimanche Eds, 2000.

- POSSE Abel, *Los perros del paraíso*, Barcelona, Debolsillo, 2003.

- ROA BASTOS Augusto, *Yo el supremo*, Edición de Milagros Ezquerro, Madrid, Cátedra, 2003.

  ———, *Hijo de hombre*, Madrid, Alfaguara, 1997.

  ———, *Vigilia del Almirante*, Madrid, Biblioteca El Mundo, 2001.

- SARMIENTO Domingo Faustino, *Facundo*, Edición de Roberto Yahni, Madrid, Cátedra, 1990.

- SORIANO Osvaldo, *El ojo de la patria*, Barcelone, Mondadori, 1993.

  ———, *Cuentos de los años felices*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1993.

  ———, *Piratas, fantasmas y dinosaurios*, Santafé de Bogotá, Norma, 1996.

- VARGAS LLOSA Mario, *La Fiesta del Chivo*, Madrid, Alfaguara, Punto de lectura, 2005.

- YOURCENAR Marguerite, *Mémoires d'Hadrien*, Paris, Gallimard, collection Folio, 1974.

ANNEXES

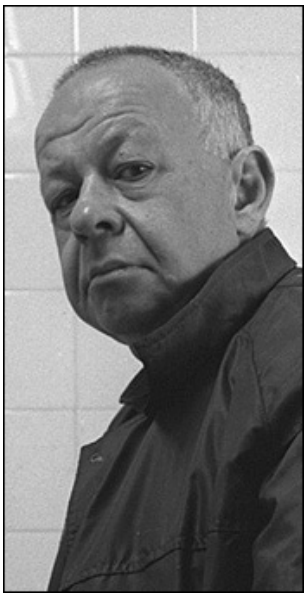
Annexe 1 : Biographie chronologique d'Andrés Rivera

Annexe 2 : Exemples de couvertures et quatrièmes de couverture des romans du corpus

Annexe 3 : Biographies chronologiques de Juan José Castelli, Juan Manuel de Rosas et José María Paz

Annexe 1 :

Brève biographie chronologique d'Andrés Rivera



12 décembre 1928 : Andrés Rivera, de son vrai nom Marcos Ribak[1], naît à Buenos Aires. Ses parents avaient débarqué en Argentine six ans plus tôt. Son père, Moisés Rybak, avait quitté la Pologne où il était persécuté parce qu'il était communiste ; et sa mère, Zulema Schatz, avait fui l'Ukraine avec ses cinq frères et son père pour échapper aux *pogroms* et aux persécutions des Armées Blanches.

La famille est installée dans le quartier de Villa Crespo où vivent de nombreux immigrés juifs venus d'Europe de l'Est. Le père est tailleur et intègre le syndicat du textile ; il en est le secrétaire général jusqu'en 1946. Rivera grandit dans une famille modeste très ancrée à gauche (les oncles et tantes qui n'étaient pas communistes étaient sympathisants de la gauche révolutionnaire).

Le jeune Marcos est un lecteur vorace. Parmi ses lectures de jeunesse (souvent conseillées par l'un de ses oncles), on trouve : *Don Quichotte*, les romans d'Emilio Salgari, Jules Verne, Victor Hugo, ou encore Roberto Arlt. Puis il découvre les écrivains nord-américains (William Faulkner, John Dos Passos, John Steinbeck, Ernest Hemingway, Francis Scott Fitzgerald, Raymond Chandler, Dashiell Hammett, James Cain) et les grands écrivains russes (Léon Tolstoï, Fédor Dostoïevski, Anton Tchekhov et Maxime Gorki notamment).

[1] Le nom de famille de son père était Rybak mais les hasards de l'inscription dans les registres lors de sa naissance ont voulu que le « y » soit remplacé par un « i ». Voir : CATENA Alberto, *Andrés Rivera : travesías por su vida, obra y pensamiento, op. cit.*, p. 17.

À la fin de ses études secondaires, il entreprend des études de chimie qu'il abandonne, puis devient ouvrier textile dans une usine où il travaillera jusqu'en 1957 et où il sera plusieurs fois élu représentant du personnel par les autres ouvriers, y compris les ouvriers péronistes. C'est un travail difficile et minutieux, mais Rivera raconte qu'il préférait l'exercer la nuit, quand le contremaître était absent, parce que si la machine était bien réglée, il pouvait lire tout en travaillant[1].

1945 : Il s'affilie au Parti Communiste.

1953 : Il commence à travailler comme secrétaire de rédaction pour la revue *Plática* (il y collaborera jusqu'en 1957).

1955 : Sous le pseudonyme de Pablo Fontán, il commence à travailler pour l'hebdomadaire du Parti Communiste *Orientación*. Il rédige des articles politiques sur l'actualité syndicale.

1957 : Il collabore au journal de la Jeunesse Communiste : *Juventud*.
Il publie son premier roman *El precio* (Editorial Platina) sous le pseudonyme d'Andrés Rivera[2] : « Mon premier roman était intitulé *El precio* et il a paru en 1957. Je dois reconnaître, bien des années après, que ce roman est épouvantable. Pour citer Borges, je ressens pour lui une épouvante unanime[3] ». Malgré ce jugement sévère de son auteur, le roman rencontrera un certain succès critique.
La même année, il gagne le 2ème prix d'un concours de nouvelles organisé par le journal *La época* pour sa nouvelle « La marea », qui sera publiée deux ans plus tard dans un volume intitulé *Narradores argentinos contemporáneos*. En 1962, cette nouvelle intègrera la compilation de *Sol de sábado*.

1958 : Le Parti Communiste publie le journal *La Hora* auquel Rivera collabore avec, entre autres, le poète Juan Gelman, l'écrivaine Estela Canto, les dramaturges Osvaldo Dragún et Roberto Cossa, ou encore le sociologue Juan Carlos Portantiero. Le gouvernement interdira sa publication un an plus tard et Rivera collaborera à d'autres journaux du P.C. publiés clandestinement : *Nuestra Palabra* et *El Popular*. C'est à la

[1] Voir : CATENA Alberto, *op. cit.*, p. 38.
[2] « Andrés » parce que ses parents vivaient dans la rue Andrés Lamas et « Rivera » en hommage à l'écrivain colombien José Eustasio Rivera dont le roman *La vorágine* l'avait impressionné par sa description de l'injustice sociale. Voir : CATENA Alberto, *Andrés Rivera : travesías por su vida, obra y pensamiento, op. cit.*, p. 44.
[3] LAMBERTI Luciano, FALCO Federico, « Una esperanza escrita en el agua », *Federata*, n°9, « La crisis », noviembre de 2002. Lien (consulté le 31/12/14) : http://www.federata.com.ar/09_puno_ff_01.htm
Nous avons traduit : « Mi primera novela se tituló *El precio*, y apareció en 1957. Debo reconocer, a unos cuantos años de distancia que esa novela es un espanto. Para citar a Borges, siento por ella un unánime espanto ».

même époque que Rivera commence à lire Borges, « presque clandestinement[1] » car c'était un intellectuel mal vu par les communistes. Estela Canto, alors très proche de Borges, joue un rôle important dans cette découverte.

1959 : Publication du roman *Los que no mueren* (Editorial Nueva Expresión) dont l'action se déroule, comme *El precio*, dans l'univers des usines textiles des années 50.

1962 : Publication du recueil de nouvelles *Sol de sábado* (Editorial Platina).

1964 : Il intègre la rédaction de la revue *La Rosa Blindada*.

1965 : La maison d'édition La Rosa Blindada publie son recueil de nouvelles *Cita*. La dédicace de l'ouvrage dit : « À Juan Gelman et Juan Carlos Portantiero, mes amis, qui ne se rendront jamais[2] ». En voulant manifester son soutien à Gelman et Portantiero, Rivera est, comme eux, exclu du Parti Communiste et se rapproche des maoïstes. C'est à la même époque qu'il se sépare de sa première épouse et mère de ses deux fils : Renée Dana. Celle-ci partagera ensuite la vie de Juan Gelman pendant quelques années[3].
Alors qu'il collabore à *La Rosa Blindada*, Rivera voyage en Chine avec José Luis Mangieri, le directeur de la revue. Il y retournera quelques années plus tard avec Roberto Cristina, dirigeant du parti Vanguardia Comunista.

1968 : Publication du recueil de nouvelles *El yugo y la marcha* (editorial Merlín) dont l'action se passe en Chine. Rivera intègre la redaction de la *Revista de Problemas del Tercer Mundo*. La même année, il fait la connaissance de sa compagne actuelle, Susana Fiorito[4], au Syndicat de Presse. L'agence de presse chinoise Sinjua, avec qui Rivera collabore, l'invite à Paris. Susana Fiorito l'accompagne et ils visitent ensemble plusieurs villes européennes (Rome, Florence, Tolède). À leur retour, Susana Fiorito obtient un poste à la Commission Économique pour l'Amérique Latine (Cepal) et Rivera commence à travailler comme correcteur de style.

1969 : La direction du parti Vanguardia Comunista, auquel Rivera s'est lié, lui propose de s'installer à Córdoba, ville en plein essor industriel, où les luttes ouvrières sont alors importantes. Susana Fiorito entre en contact avec les ouvriers de Fiat et crée un journal pour eux, auquel Rivera collabore.

---

[1] CATENA Alberto, *Andrés Rivera : travesías por su vida, obra y pensamiento, op. cit.*, p. 83.
[2] *Ibid.*, p. 43. Nous avons traduit : « A Juan Gelman y Juan Carlos Portantiero, mis amigos, que no se entregarán jamás ».
[3] Rivera fait allusion à cette rupture dans *Punto Final*. Gelman est désigné comme « El Poeta ».
[4] Dans ses ouvrages à caractère autobiographique, le double fictif de Susana Fiorito s'appelle Natalia Duval.

1972 : Centro Editor publie son recueil de nouvelles *Ajuste de cuentas*.

1974 : Rivera intègre la rédaction de *El cronista comercial* ; il y travaillera jusqu'en 1982. Il revient vivre à Buenos Aires en juillet, quand on diagnostique une leucémie à son fils Carlos, âgé de seize ans ; celui-ci décèdera de cette maladie au mois de décembre de la même année[1].

1976-1982 : Rivera continue à travailler au *Cronista comercial* mais ne publie pas.

1982 : La maison d'édition Centro Editor de América Latina (CEAL) publie son roman autobiographique *Nada que perder*. La même année, il écrit l'ensemble de nouvelles intitulé *Una lectura de la historia* que publie La Rosa Blindada.

1984 : Publication du roman *En esta dulce tierra* (Folios Ediciones).

1985 : Il reçoit le Deuxième Prix Municipal pour *En esta dulce tierra*.

1986 : Publication du court roman *Apuestas* (édité par Per Abbat).

1987 : La maison d'édition Grupo Editorial Latinoamericano publie son roman *La revolución es un sueño eterno*.

1989 : Publication du roman *Los vencedores no dudan* (Grupo Editor Latinoamericano).

1990 : De retour à Córdoba, avec le concours d'une ONG suédoise, il aide Susana Fiorito à installer une bibliothèque populaire dans le quartier défavorisé de Bella Vista. Il s'occupe du ciné-club.

1991 : Guillermo Saavedra, à qui Rivera donne à lire *El amigo de Baudelaire*, transmet le manuscrit à Juan Martini qui le fait publier par Alfaguara. La maison d'édition publiera les ouvrages suivants de Rivera (jusqu'en 2005) et en rééditera de plus anciens.

1992 : Il reçoit le Prix National de Littérature pour *La revolución es un sueño eterno*, cinq ans après la publication du roman.
Âgé de soixante-quatre ans, il prend sa retraite de journaliste et décide de ne se consacrer qu'à la littérature.
Publication de *La sierva* (Alfaguara).

1993 : La Fondation « El Libro » distingue *La sierva* comme meilleur roman publié en 1992. Alfaguara publie le recueil de nouvelles *Mitteleuropa*.

[1] La mort de Carlos est évoquée dans *El verdugo en el umbral* et dans *Punto final*.

1994 : Publication de *El verdugo en el umbral* (Alfaguara), roman qui reçoit le Prix Konex de Platino et le Diplôme au Mérite dans la catégorie « Novela: quinquenio 1989-1993 ».

1995 : Il reçoit le Prix du *Club de los XIII* pour *El verdugo en el umbral.*

1996 : Publication du court roman *El farmer* (Alfaguara), qui connaît un grand succès critique et public.

1998 : Publication du recueil de nouvelles *La lenta velocidad del coraje* (Alfaguara).

1999 : Publication du court roman *El profundo Sur* (Alfaguara).

2000 : Publication du recueil de nouvelles *Cuentos escogidos* (Alfaguara) et du court roman *Tierra de exilio*. Guillermo Saavedra explique, dans *La Nación*, que « Plus qu'une avancée vers son dénouement — qui est inattendu et inévitable — *Tierra de exilio* semble être l'exposition perpétuelle d'une crispation ou d'une impuissance. Cette *nouvelle* concise et brutale d'Andrés Rivera pousse jusqu'à l'exaspération la volonté de concision et de dépouillement de ses derniers livres. Comme dans *El profundo Sur*, les personnages semblent condamnés à vivre pour une scène unique et terrible. Et la narration ne semble pas parvenir à cette scène mais s'y installer depuis le début, comme si tout était déjà arrivé ou était toujours en train de se produire. Il ne restera au lecteur que l'inconfortable perplexité, l'inéluctable devoir de rétablir tout ce que les voix qui narrent — le vieil homme, une troisième personne et la mère du vieil homme — ont omis avec un soin presque pervers. Pour le lecteur habituel de Rivera, de nombreuses pistes permettent de découvrir, dans cet homme tourmenté par la décrépitude et indigné par l'iniquité du monde, le protagoniste de *Nada que perder*, *El verdugo en el umbral* et d'autres récits : l'écrivain juif révolutionnaire, de temps en temps journaliste, marqué par la figure d'un père militant qui préféra se taire définitivement quand la lutte se transforma en défaite. (…) Plus d'un lecteur exigera de ce livre plus de pages qu'il n'en a. Non pas pour y trouver la réconciliation de son protagoniste avec ses idéaux ou avec une quelconque forme d'espérance mais, peut-être, pour que l'écriture complète, avec cette dure beauté habituelle chez Rivera, les mouvements d'une narration qui préfère se dissoudre dans l'ambiguïté et le silence. Mais il n'y a pas de défaut dans ce qui manque à ce livre. Il y a, sûrement, la rétraction délibérée de son auteur, le repli vers le mutisme qui, pour lui, semble être le seul commentaire possible sur la brutalité du présent[1] ».

[1] SAAVEDRA Guillermo, « El dolor de ya no ser », *La Nación*, 2 de agosto de 2000. Nous avons traduit : « Más

2001 : Publication de *Hay que matar*. À l'occasion de la sortie de ce roman, Véronica Abdala a demandé à Rivera ce que recherchaient, selon lui, les lecteurs, dans ses livres. Ce à quoi Rivera a répondu : « (…) Je crois que de nombreux lecteurs recherchent la violence dans mes livres. (…) Oui, la violence de l'être humain[1] ».

2002 : Publication du recueil de courts romans *Para ellos, el Paraíso y otras novelas* (Alfaguara). Le volume rassemble : *Cita* ; *Apuestas* ; *Para ellos, el Paraíso* (publié sous le titre *Los vencedores no dudan* en 1989) et *Guido,* un inédit.

2003 : Publication du court roman *Ese manco Paz* (Alfaguara).

2004 : Publication du recueil de nouvelles *Cría de asesinos* (Alfaguara) quelques mois après l'agression de Rivera à son domicile de Córdoba par deux jeunes de son quartier[2]. Comme dans *Tierra de exilio*, l'assassinat d'Arturo Reedson est préfiguré. Certaines nouvelles sont récentes : « Iniciaciones » ou « Cría de asesinos », d'autres sont des nouvelles inédites plus anciennes qui ont été réécrites.

2005 : La maison d'édition Seix Barral publie le court roman *Esto por ahora* dont les narrateurs sont Daiana, son frère Lucas (déjà présents dans *Tierra de exilio* et *Cría de asesinos*) et Arturo Reedson. Le roman se termine avec l'assassinat d'Arturo Reedson par Lucas.

2006 : Publication du court roman *Punto final* (Seix Barral), qui répète l'assassinat d'Arturo Reedson. On retrouve les personnages de *Esto por ahora* : Lucas, Daiana et

---

que avanzar hacia su desenlace —lo hay y es inesperado e inevitable—, *Tierra de exilio* parece la exposición perpetua de una crispación o de una impotencia. Esta apretada y brutal nouvelle de Andrés Rivera lleva a la exasperación la voluntad de concisión y despojamiento de sus últimos libros. Como en *El profundo sur*, los protagonistas parecen condenados a vivir para una escena única y terrible. Y la narración no parece arribar a esa escena sino instalarse en ella desde el comienzo, como si todo hubiese ya ocurrido o estuviese ocurriendo siempre. Sólo quedará, para el lector, la incómoda perplejidad, el insoslayable deber de reponer todo aquello que las voces que narran —el hombre viejo, una tercera persona y la madre del hombre— han omitido con prolijidad casi perversa. Para el lector habitual de Rivera, abundan las pistas que permiten descubrir, en ese hombre atormentado por la decrepitud e indignado por la iniquidad del mundo, al protagonista de *Nada que perder*, *El verdugo en el umbral* y unos cuantos relatos: el escritor judío y revolucionario, de a ratos periodista, marcado por la figura de un padre militante que prefirió callar para siempre cuando la lucha se convirtió en derrota. (…) Más de un lector le exigirá a este libro algunas páginas más de las que tiene. No para encontrar la reconciliación de su protagonista con sus ideales o con alguna forma de la esperanza sino, tal vez, para que la escritura complete, con la dura belleza habitual en Rivera, los movimientos de una narración que prefiere disolverse en la ambigüedad del silencio. Pero no hay defecto en aquello que falta a este libro. Hay, seguramente, la deliberada retracción de su autor, el repliegue hacia una mudez que, para él, parece ser el único comentario posible a la brutalidad del presente ».

[1] ABDALA Verónica, « Los lectores de mi obra buscan violencia », *Página /12*, 25/07/2001. Nous avons traduit : « (…) Yo creo que muchos de los lectores buscan violencia en mi obra. (…) Sí, la violencia del ser humano ».

[2] Voir : MARINELLI Diego, COSTA Flavia, « La ficción del desgarro argentino », *Clarín*, 17/07/2004. Voir également : CATENA Alberto, *op. cit.*, p. 106.

Facundo. La fiction (l'assassinat de Reedson) se mêle à nouveau au récit autobiographique, comme dans *Tierra de exilio*, *Cría de asesinos* ou *Esto por ahora*.

2007 : Publication du recueil de nouvelles *Por la espalda* et du court roman *Traslasierra* (Seix Barral).

2008 : Publication du recueil de nouvelles *Estaqueados* (Seix Barral).

2009 : Publication du roman à caractère autobiographique *Guardia Blanca* (Seix Barral). L'*alter ego* fictif de Rivera change de nom et s'appelle Pablo Fontán.

2011 : Seix Barral publie le très court roman à caractère autobiographique *Kadish* ; dernier ouvrage de sa riche bibliographie selon Rivera, qui déclarait pendant sa rédaction : « Borges a une expression que j'ai adoptée : "Lire les autres procure plus de plaisir qu'écrire". Et c'est vrai. À ce stade de ma seconde jeunesse, pour moi cela est très vrai. Je compte terminer ce livre et ensuite lire les autres[1] ».
La même année, le Fond National des Arts lui remet le Prix de la Trajectoire Artistique 2011.

Rivera partage actuellement son temps entre Córdoba et Buenos Aires, où il voit son fils, des amis, et lit ou relit les autres écrivains.

Sources principales:

ALTAMIRANO Carlos, SARLO Beatriz, *Encuesta a la literatura argentina contemporánea,* dir. ZANETTI Susana, Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1982.

CATENA Alberto, *Andrés Rivera : travesías por su vida, obra y pensamiento,* Buenos Aires, Ediciones Instituto Movilizador de Fondos Cooperativos, « Desde la gente », 2005.

GAZZERA Carlos, « Conversando con Andrés Rivera », *Inti: Revista de Literatura hispánica*, n°52-53, 2001-2001, p. 701-720.

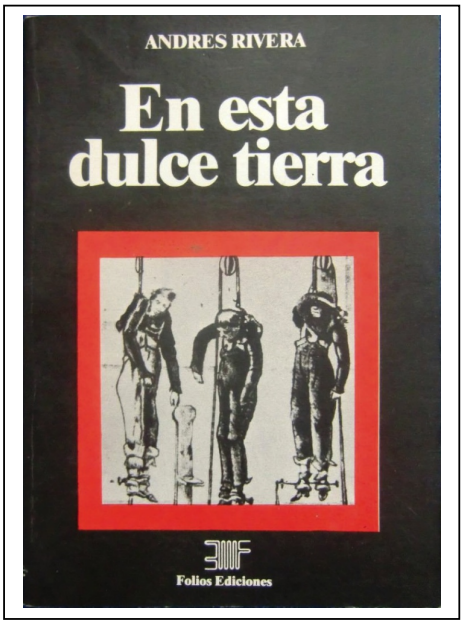
[1] BILBAO Horacio, TORCHIA Franco, « Andrés Rivera : "no tenemos nada para discutir" », *Ñ, Clarín*, 15/10/10. Nous avons traduit : « Borges tiene una expresión que yo adopté. "Da más placer leer a los otros que escribir". Y es cierto. A esta altura de mi segunda juventud, eso para mí es muy cierto. Confío en terminar este libro y después leer a los otros ». Lien (consulté le 31/12/14) :
http://www.revistaenie.clarin.com/literatura/discutir_0_354564612.html

Annexe 2 :

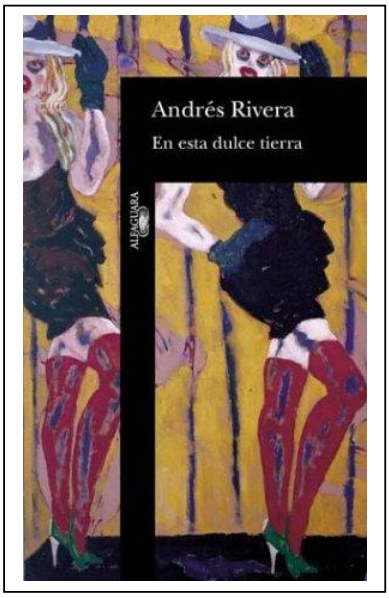
Exemples de couvertures et quatrièmes de couvertures des romans du corpus.

En esta dulce tierra :

Première édition (Folios Ediciones) :



Édition Alfaguara :

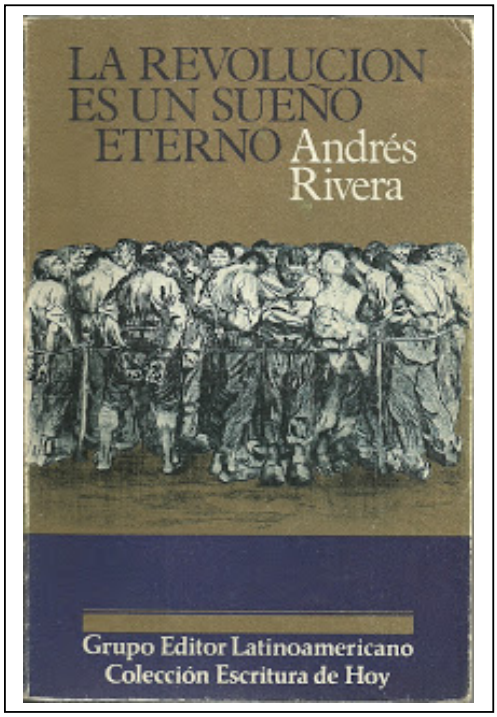


Quatrième de couverture de l'édition Alfaguara :

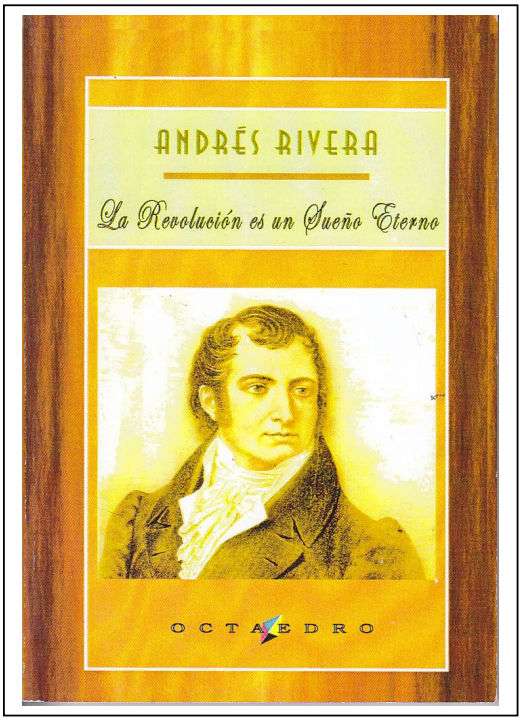
Una madrugada de 1839 Gregorio Cufré, un médico opositor al rosismo, debe abandonar su casa para escapar de la Mazorca. Necesita un refugio y no le quedan amigos: están muertos, o presos, o en el exilio. Cufré recurre entonces a una mujer altiva, cuya familia tiene excelentes relaciones con Rosas. Se llama Isabel Starkey y ha vivido con Cufré un romance perverso y secreto que ha dejado en ella un hondo resentimiento.
En la desesperada situación de Cufré, la mujer encuentra la ocasión de ayudarlo y vengarse de él al mismo tiempo. Escondido en un sótano de la casa, Cufré se convierte en un rehén orgulloso y alucinado. Así pasará años enteros, alejado del mundo y ensimismado en una pesadilla de la que no podrá despertar: la historia de un país donde sólo cabe « pelear contra toda esperanza ».
En esta dulce tierra es uno de los momentos más altos de la obra de Andrés Rivera.

La revolución es un sueño eterno :

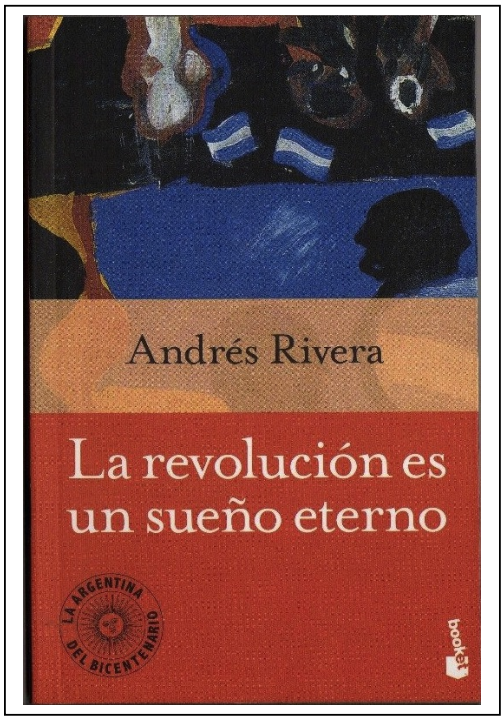
Édition Grupo Editor Latinoamericano :



Édition Octaedro :

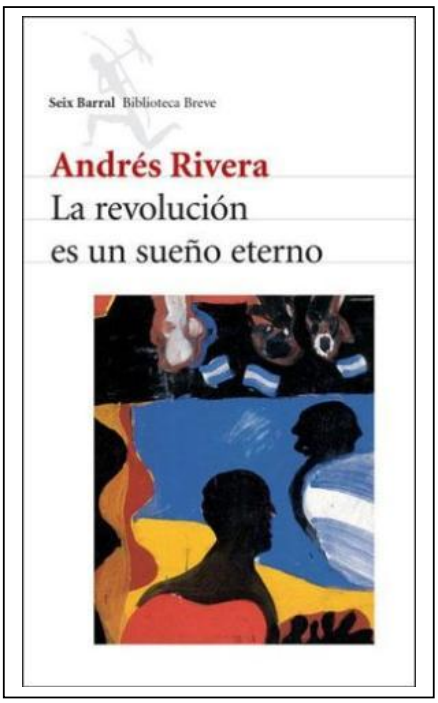


Édition Booket :

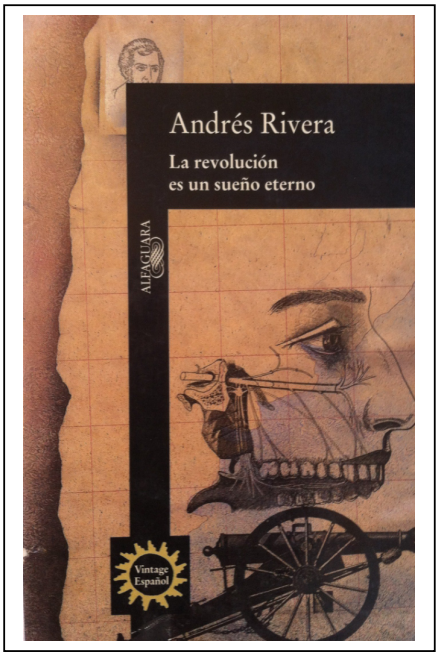


Édition Emecé :

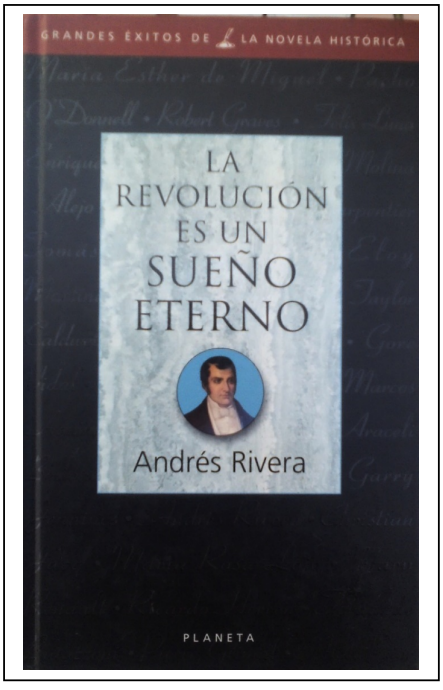
Édition Seix Barral :



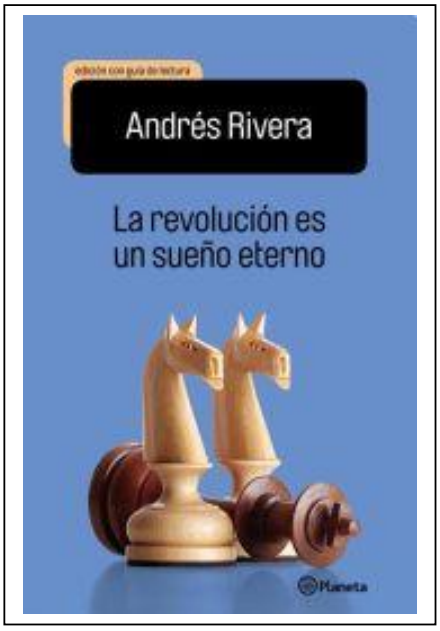
Édition Alfaguara-Vintage Español (maison d'édition en espagnol aux Etats-Unis) :



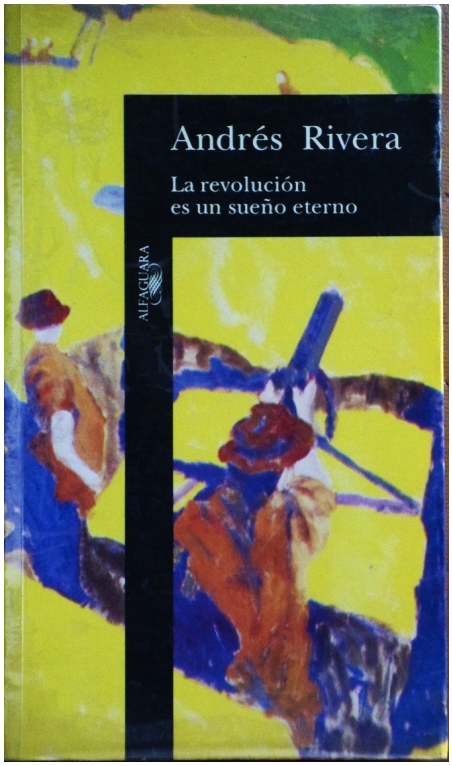
Édition Planeta :



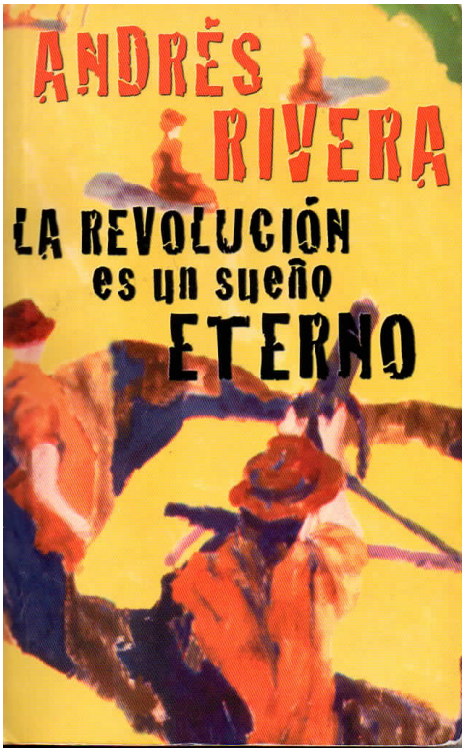
Édition Planeta :



Édition Alfaguara :



Édition Alfaguara, Punto de Lectura :



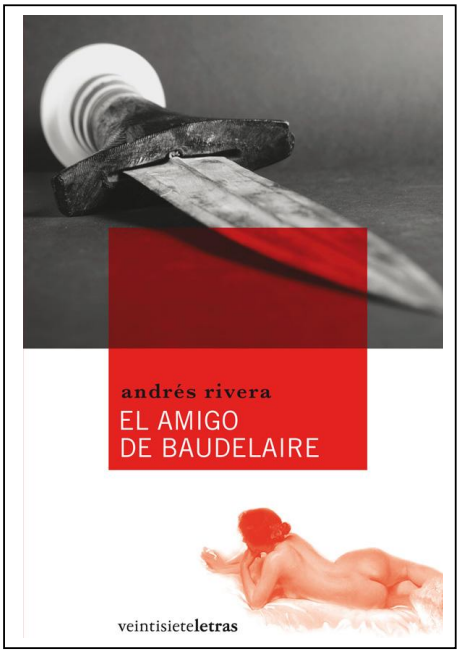
Quatrième de couverture de l'édition Punto de lectura :

Argentina 1810. Después de darle a la causa criolla los argumentos para derrotar a los españoles en el Cabildo Abierto del 22 de mayo de ese mismo año, y tras una dura campaña al frente del Ejército del Norte, Juan José Castelli cae en desgracia como revolucionario y muere, solo y empobrecido, de un cáncer de lengua. Con estos datos escuetos y casi alegóricos, Andrés Rivera escribió una novela apasionante, ganadora en Argentina del Premio Nacional de Literatura 1992.

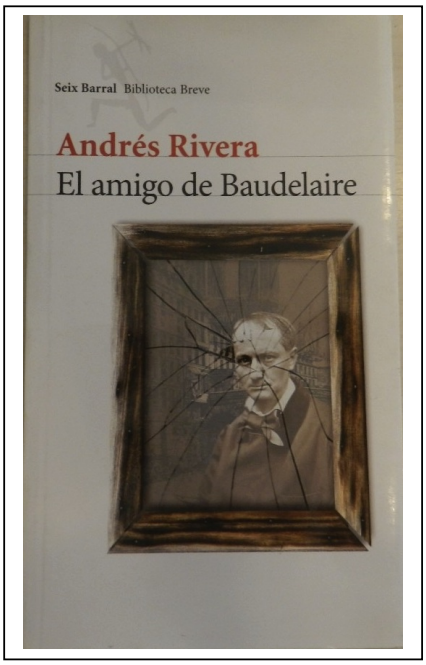
Imaginando unos textos desgarrados y escépticos que Castelli escribe en cuadernos privados, e intercalando otras voces y una narración lúcida y precisa, Rivera reconstruye las huellas históricas en la dirección múltiple de una ficción que restituye lo que la historia oficial y tendenciosa había ocultado.

El amigo de Baudelaire :

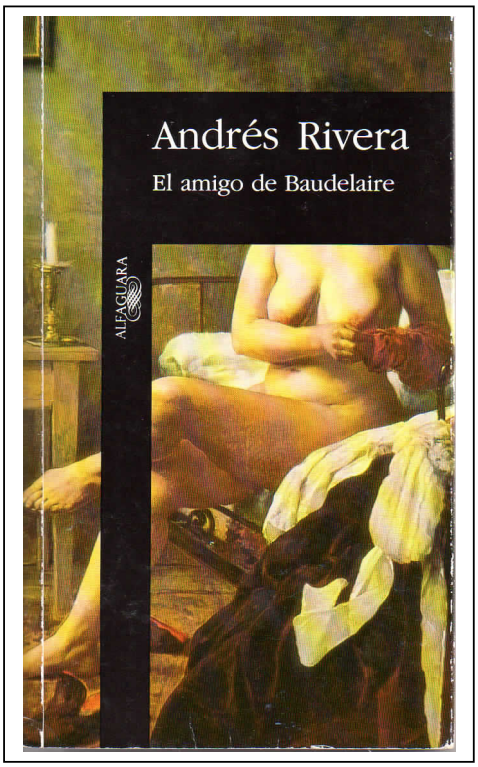
Édition Veintisiete Letras :



Édition Seix Barral :



Édition Alfaguara :

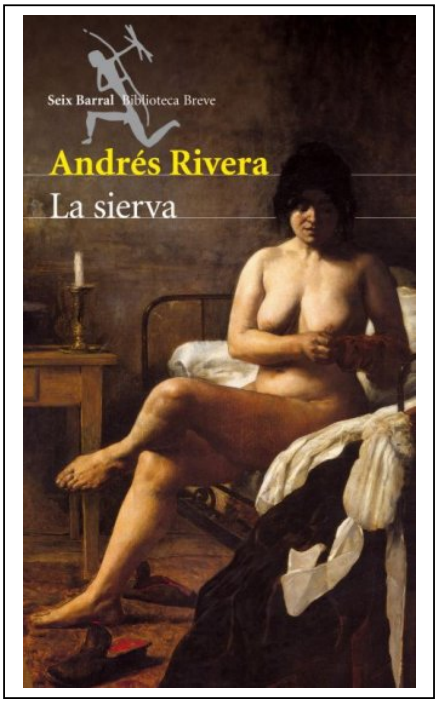


Quatrième de couverture de l'édition Alfaguara :

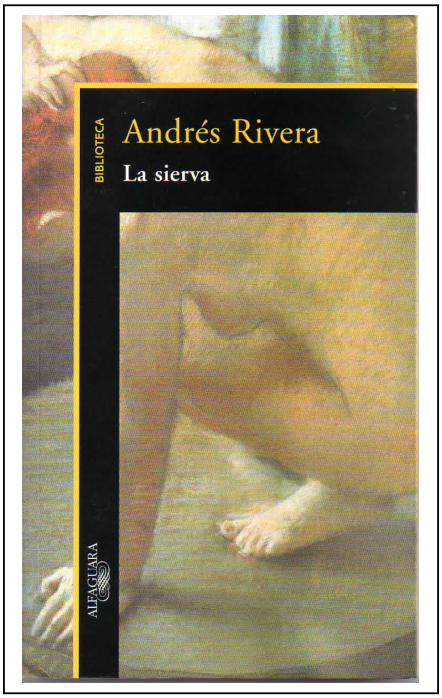
Enriquecido a la sombra de los desgarramientos que preludiaron el triunfo del liberalismo, Bedoya, el protagonista de esta novela, es un testigo privilegiado del doloroso nacimiento de la Argentina moderna. Cínico, implacable, repasa con morbosa lucidez la intimidad de un amor perverso, la sordidez de la política y la ciega opulencia de una burguesía en ciernes, al tiempo que vuelve obsesivamente sobre dos fantasmas: Baudelaire, el intelectual maldito a quien conoció en París, y Sarmiento, el intelectual iluminado y arbitrario, que dominó y fue víctima de los destinos del país.
Novela histórica y a la vez íntima, escrita con una prosa seca e implacable que obliga a una lectura ininterrumpida, ***El amigo de Baudelaire*** confirma a Andrés Rivera como un narrador excepcional.

La sierva :

Édition Seix Barral :



Édition Alfaguara :



Quatrième de couverture de l'édition Alfaguara :

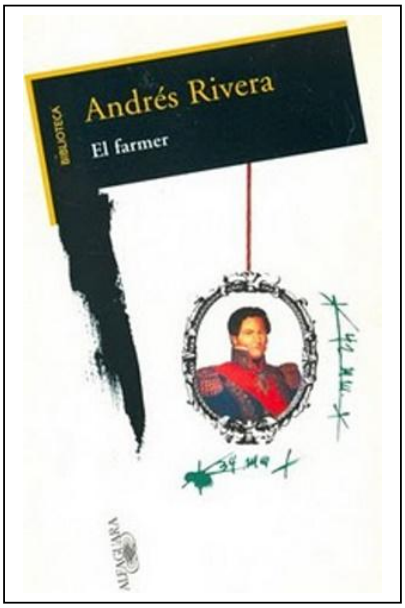
"Uno de los mejores narradores argentinos contemporáneos." CLARIN

"El Joseph Conrad argentino." JUAN GELMAN

Lucrecia, una mujer de origen bastardo y dispuesta a todo, quiere ser patrona.
Pero ella, que no vaciló en hacer matar a su padrastro para ocupar su lugar y quedarse con sus escasos bienes, es sólo una sierva.
Su amo es el juez Saúl Bedoya, notable figura de la naciente burguesía argentina, que decidió soslayar la culpabilidad de Lucrecia, fascinado por su belleza y su temperamento salvajes. Sometida a todos los caprichos y perversidades de su dueño, Lucrecia no hace más que aplicarse a ellos como una forma desviada del aprendizaje de los ritos del poder.
Desde la perspectiva excéntrica de una mujer obsesionada por el mando y la riqueza, el relato ilumina los dobleces de una clase encandilada por su propia opulencia.
Recorrida por un erotismo negro y electrizante, escrita con una prosa seca y contundente, *La sierva* es otra novela fundamental de un escritor insoslayable.

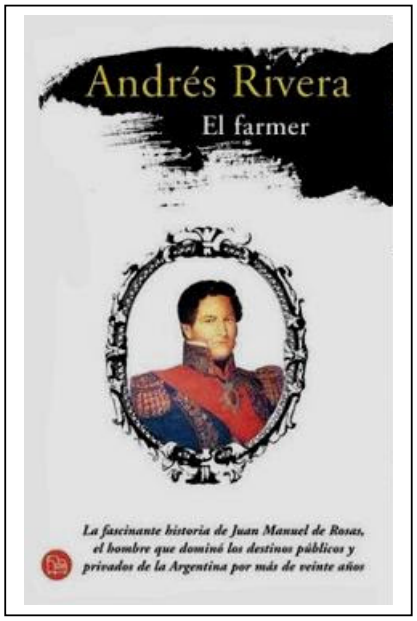
***El farmer* :**

Édition Alfaguara :

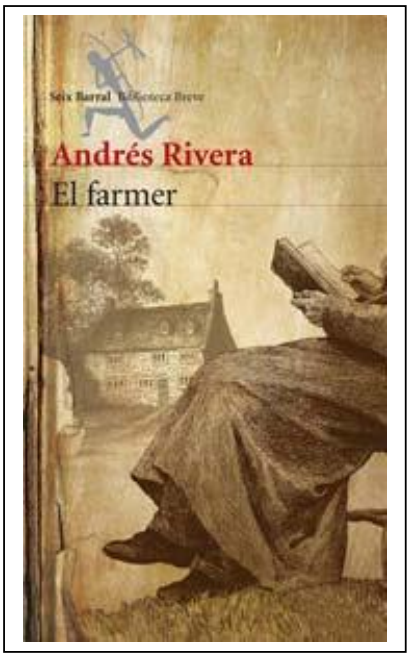


Édition Punto de lectura.

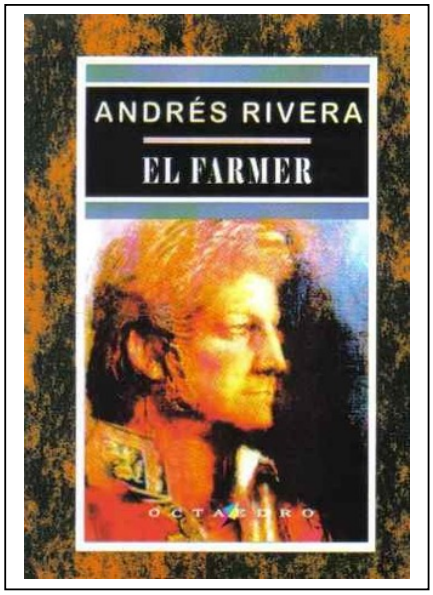
Commentaire :
« La fascinante historia de Juan Manuel de Rosas, el hombre que dominó los destinos públicos de la Argentina por más de veinte años. »



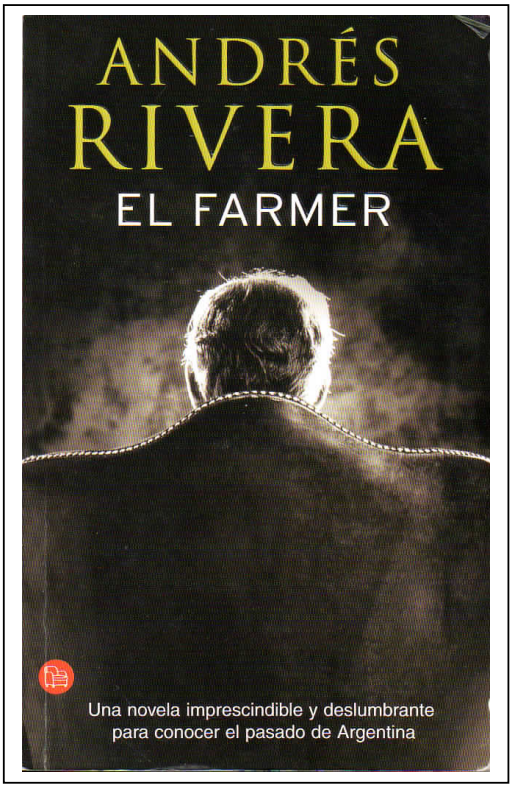
Édition Seix Barral :



Édition Octaedro :



Édition Punto de lectura :



Quatrième de couverture de l'édition Alfaguara :

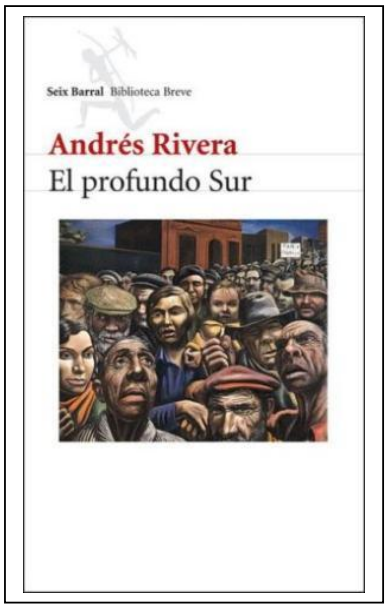
Exiliado en Inglaterra, Juan Manuel de Rosas, el hombre que dominó los destinos públicos y privados de Argentina durante más de veinte años, se ha convertido en un *farmer*, un modesto granjero a las afueras de Southampton. Está sólo, se siente vencido, viejo y olvidado por todos. Pero él no olvida: acurrucado junto a un brasero irá repasando con minucioso rencor los esplendores y miserias que marcaron sus días.

Por su salvaje monólogo desfilarán los contrastes de la historia: pobres y ricos, unitarios y federales, los secretos inconfesables de los ganaderos, de los generales y de la burguesía.

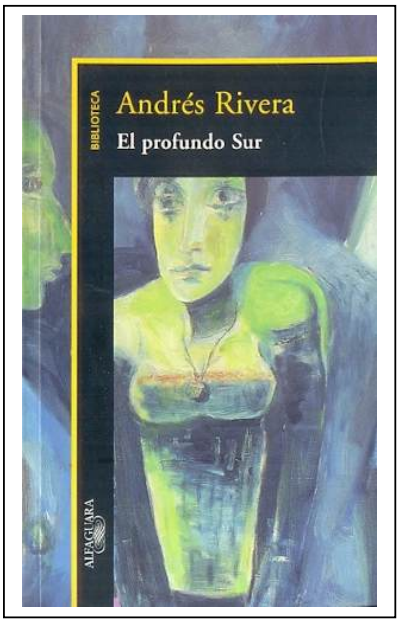
Del autor de *La revolución es un sueño eterno.*

El profundo Sur :

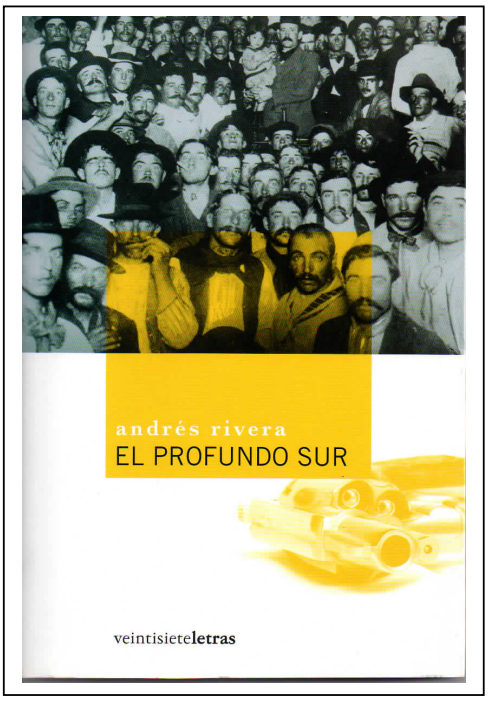
Édition Seix Barral :



Édition Alfaguara :



Édition Veintisiete Letras



Quatrième de couverture de l'édition Veintisiete Letras :

¿Por qué mata un hombre?

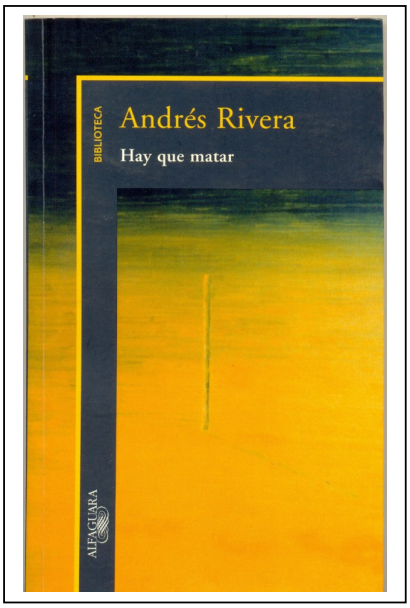
1919. El mundo hierve en revoluciones. Buenos Aires se desangra en su Semana Trágica. La Liga Patriótica y el ejército reprimen indiscriminadamente a los huelguistas. Bolcheviques, judíos, obreros, anarquistas, extranjeros... todos son «enemigos de la Patria». En una calle cualquiera, los destinos de cuatro hombres se cruzan e intercambian. Víctimas y verdugos, tutelados por el azar en los imprecisos límites de la civilización y la barbarie.

A partir de este acontecimiento histórico y de los breves pero vigorosos trazos biográficos de los personajes, Andrés Rivera se interroga sobre el andamiaje de la violencia, del rencor y la frustración, sobre la ingenuidad de ciertas pasiones y la fragilidad de la existencia. La contención y el ritmo narrativo de su prosa, la selección de las palabras y sus silencios nos sitúan ante una obra de bella e inusual intensidad.

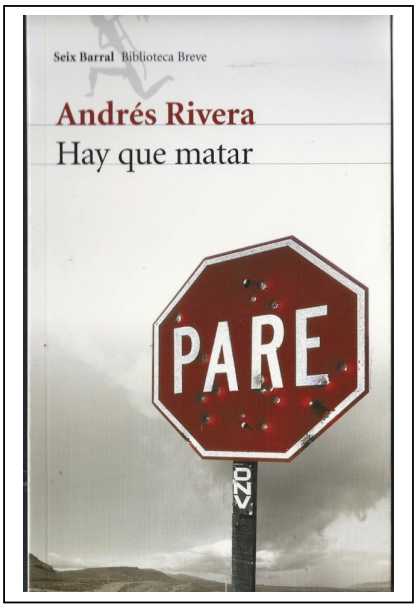
«He conocido a muchos escritores y artistas. Casi todos son peores que su obra. Andrés Rivera es una de las pocas personas que tiene la estatura de lo que escribe ». Guillermo Saavedra, *Clarín*.

Hay que matar :

Édition Alfaguara :



Édition Seix Barral :



Quatrième de couverture de l'édition Seix Barral :

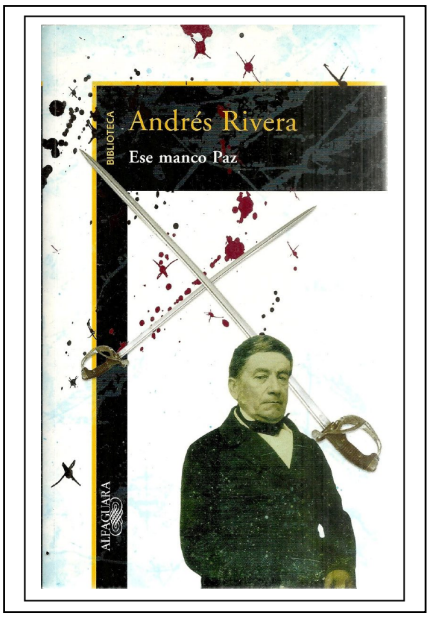
Texto bisagra en la obra de Andrés Rivera, *Hay que matar* se publicó por primera vez en 1982. Su estilo conjetural y evasivo, hoy característico, comenzaba a imponerse sobre el realismo de los primeros libros. A partir de entonces, el autor ha ido construyendo una historia de los derrotados, como Juan José Castelli en *La revolución es un sueño eterno*, los revolucionarios de la Semana Trágica en *El profundo Sur* o los expatriados de *Tierra de exilio*.

Byron Roberts, hijo del galés Milton Roberts, poblador de unas remotas tierras sureñas con unas pocas ovejas y caballos, venga a su padre, asesinado por tres matones a sueldo de una empresa no sólo dueña de hectáreas, ganado y petróleo, sino también de hombres y voluntades. Venganza privada de repercuciones públicas, su acción quedará sin embargo reducida a un acto de resistencia personal, en el que la esperanza de cambio quedará una vez más en suspenso.

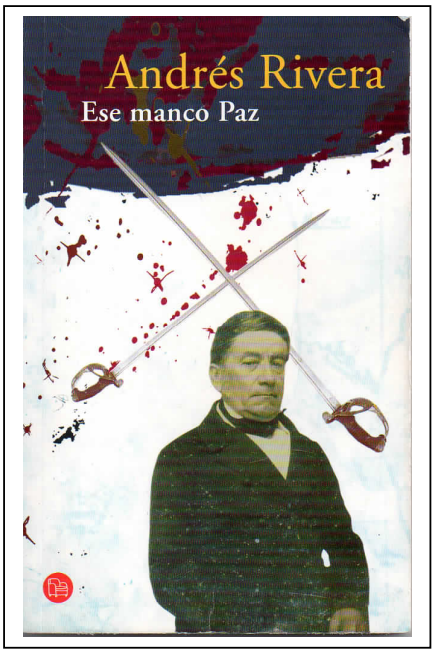
Premio Nacional de Literatura en 1992, Andrés Rivera ha compuesto una serie de novelas y relatos en los que la historia argentina, simbolizada en actos heróicos y cobardes, batallas y silencios, crímenes y despojos, cobra un protagonismo elíptico, desplazado. « Estoy convencido de que ningún libro puede cambiar el mundo. Pero tengo que escribir », ha dicho el autor. En su obra, los lectores advertirán el afán de justicia que trata de enfrentar la violencia administrada por los poderosos.

***Ese manco Paz* :**

Édition Alfaguara :



Édition Punto de lectura :



Quatrième de couverture de l'édition Punto de Lectura :

Paz, el joven soldado de Belgrano. El vencedor de La Tablada, Oncativo y Caaguazú. El enamorado de Margarita Weild. El preso de Estanislao López y Juan Manuel de Rosas. El defensor de Montevideo. El anciano que repasa su vida en una casona de Buenos Aires. *Ese manco Paz.*

Todos esos perfiles del personaje son explorados por Andrés Rivera en esta novela a dos voces. Una, la del propio Paz, que en una noche de 1854 evoca su pasado y reflexiona sobre sus triunfos y sus derrotas: « Y creí... que yo podría constituir un país de justos e iguales. Dios me hizo idiota. Yo me hice Paz ». La otra es la voz de Juan Manuel de Rosas que, como en un eco de *El farmer*, pinta con lucidez el carácter de su viejo enemigo: « No quería tierras el Manco, y no había oro en tierra argentina que comprase al Manco, y no había tributos ni homenajes que corrompiesen su voluntad ».

Esta novela de Andrés Rivera trasciende época y personajes para desnudar con pasión y dolor las raíces de la Argentina actual.

Annexe 3 :

Biographies chronologiques de Juan José Castelli, Juan Manuel de Rosas et José María Paz

JUAN JOSÉ CASTELLI

(1764-1812)

Le 19 juillet 1764, Juan José Castelli naît à Buenos Aires. Son père, Ángel Castelli Salomón était un médecin d'origine vénitienne.

Juan José Castelli fait des études de philosophie au Colegio Real de San Carlos (l'actuel Colegio Nacional de Buenos Aires), puis au Colegio Montserrat de Córdoba où il découvre les philosophes des Lumières (Voltaire, Diderot et surtout Rousseau). Il reçoit son diplôme d'avocat à l'Université de Charcas, l'une des universités les plus importantes à l'époque coloniale. Située à Chuquisaca (ancien nom de la ville de Sucre, dans l'actuelle Bolivie), cette université était spécialisée dans les études juridiques. Outre Castelli, d'autres acteurs des mouvements d'émancipation en Amérique hispanique y ont étudié : Mariano Moreno, Bernardo Monteagudo, José Ignacio Gorriti, José Mariano Serrano (Argentine), Manuel Rodríguez de Quiroga (Equateur), Mariano Alejo Álvarez (Pérou).

En 1794, il épouse María Rosa Lynch avec qui il aura six enfants : Ángela, Pedro Luciano, Alejandro, Francisco José et Juana.

En 1796, son cousin Manuel Belgrano le désigne secrétaire adjoint du Consulado de Comercio de Buenos Aires.

En 1807, avant la seconde invasion anglaise, Castelli, Belgrano, Moreno et Agrelo, rencontrent William Carr Beresford, commandant de l'Armée britannique pendant la première invasion (en juillet-août 1806). Lors de cet entretien, ils tentent, en vain, de sceller une alliance avec lui pour mettre en place une stratégie anti-espagnole.

Pendant la Révolution de Mai 1810, le 22 mai plus exactement, lors du Cabildo ouvert, Castelli s'illustre en prononçant un discours éloquent — qui lui vaudra ensuite le surnom d'« orateur de Mai » — dans lequel il souligne l'illégitimité du pouvoir du vice-roi Cisneros puisque le gouvernement espagnol, chassé par les troupes de Napoléon Bonaparte, n'existe plus. Par conséquent, Castelli demande la rétroversion de Souveraineté au peuple de Buenos Aires. Il propose également une motion d'indépendance totale qui n'est pas acceptée. Le 25 mai, il fait partie, avec Manuel Belgrano, des membres votants de la nouvelle Junte élue et présidée par Cornelio Saavedra.
Proche de Mariano Moreno et de sa conception jacobine de la révolution, il obéit aux ordres de ce dernier, alors secrétaire de la Guerre et du Gouvernement, lorsqu'il lui demande de réprimer la contre-révolution menée à Córdoba par l'ancien vice-roi Santiago de Liniers. Castelli fait exécuter les contre-révolutionnaires **le 26 août 1810**.

Le 12 septembre 1810 : La Junte mandate Castelli dans le Haut-Pérou (actuelle Bolivie) où il doit lutter, avec une armée révolutionnaire essentiellement constituée d'hommes d'origine modeste (l'Armée du Nord) contre les troupes royalistes.

Le 7 novembre 1810 : Après que Castelli a envoyé des troupes pour le soutenir, le colonel Antonio González Balcarce gagne la bataille de Suipacha. Les troupes révolutionnaires menées par Castelli dominent alors le Haut-Pérou.
Rejoint par Bernardo Monteagudo qui devient son secrétaire, Castelli installe son gouvernement à Chuquisaca. Différentes mesures sont alors décrétées : la réorganisation de la Casa de la Moneda de Potosí, la réforme de l'Université de Charcas, l'autorisation du libre-échange, et surtout des mesures en faveur des peubles indigènes comme la fin de la servitude et la suppression du tribut que devaient payer les indigènes, la possibilité pour eux d'occuper des postes au sein de l'Etat, ou encore l'ouverture d'écoles bilingues quechua-espagnol ou aymara-espagnol. Castelli fait traduire les principaux points de son décret en quechua et en aymara. Il va sans dire que ces mesures révolutionnaires ont provoqué l'ire des plus riches, Espagnols ou Créoles. Dans le même temps, les fonctionnaires espagnols sont démis de leurs fonctions ; certains sont emprisonnés, d'autres déportés et quelques-uns sont assassinés.
Malgré un pacte scellé avec les troupes royalistes et leur représentant, José Manuel de Goyeneche, celles-ci traversent le fleuve Desaguadero le **20 juin 1811**. Elles affrontent et vainquent les troupes révolutionnaires de Castelli et Balcarce lors de la bataille de Huaqui. Suite à cette défaite, Castelli est arrêté puis emprisonné. Le Triumvirat au pouvoir à Buenos Aires décide de le poursuivre en justice pour sa déroute militaire, mais

aussi pour d'autres motifs comme ses outrages à la religion catholique, sa consommation d'alcool ou ses relations avec les femmes[1].

Le 14 février 1812, les premiers témoins sont convoqués à la barre. Monteagudo et Rodríguez Peña témoignent en sa faveur.

Le 11 juin 1812 : atteint d'un cancer provoqué par une brûlure de cigare mal soignée, Castelli se fait amputer une partie de la langue.

Son procès se poursuit et il se défend par écrit. Mais le procès de Castelli n'arrivera pas à son terme : il décède le matin du **12 octobre 1812**.

Sources :

CHAVES Julio César, *Castelli. El adalid de Mayo*, Buenos Aires, Leviatán, 1957.

LUNA Félix, *Juan José Castelli*, Buenos Aires, Planeta, 2001.

http://www.elhistoriador.com.ar/biografias/c/castelli.php

[1] Voir : LUNA Félix, «Un doloroso silencio», *Grandes protagonistas de la historia argentina: Juan José Castelli*, Buenos Aires, Editorial Planeta, Marzo de 2001, p. 136–139.

JUAN MANUEL DE ROSAS

(1793-1877)

Juan Manuel de Rosas naît à Buenos Aires **le 20 mars 1793**. Ses parents, León Ortiz de Rozas et Agustina López de Osornio, sont propriétaires terriens.

Il étudie dans une école privée dirigée par Francisco Xavier de Argerich jusqu'au **12 août 1806**, date de sa fermeture suite à la première invasion anglaise.
Les études de Rosas s'arrêtent là. Pendant les invasions anglaises (1806-1807), il participe, avec un groupe d'amis qu'il a armés, à la défense de Buenos Aires aux côtés de Santiago de Liniers, puis en intégrant le régiment de cavalerie de Migueletes.

Rosas grandit dans l'*estancia* de El Salado où il devient un cavalier hors pair, très adroit pour manier le lasso ou les *boleadoras*. **En 1808**, son père lui confie la gestion de ses biens. Rosas fait fructifier le patrimoine de ses parents ainsi que celui des habitants alentour, ce qui lui vaut leur respect et leur confiance.

En 1813, il épouse Encarnación Ezcurra y Arguibel. Il laisse la gestion des terres paternelles à son frère Prudencio et renonce à sa part d'héritage au profit de sa mère. Il veut créer sa propre entreprise.

En 1815, il s'installe sur les terres de Julián Molino Torres, à La Guardia del Monte (connue aujourd'hui sous le nom de Monte). Il intensifie son activité d'éleveur bovin avec succès et s'associe à Juan Nepomuceno Terrero et Luis Dorrego. Leur association se spécialise aussi dans le salage des poissons et des viandes et les exportations de produits agricoles divers.

En 1819 : pour parer aux attaques des Indiens, Rosas et son cousin José Tomás de Anchorena créent un groupe de cavalerie, essentiellement constitué de *gauchos*, qu'ils

appellent « Los colorados del Monte » à cause de la couleur de leurs uniformes. Leur mission consiste à sécuriser les frontières avec les territoires indiens. Rosas est nommé chef des Milices du Sud.

Le 10 mai 1820, les « Colorados del Monte » s'illustrent en venant en aide au gouverneur de Buenos Aires, le général Martín Rodríguez, menacé par des insurgés.

En décembre 1825, le nouveau gouverneur de Buenos Aires, Juan Gregorio de Las Heras, confie à Rosas la mission de négocier un traité de paix avec les Indiens. Ils se mettent d'accord sur une nouvelle ligne de frontière. Rosas remplit alors des fonctions politico-militaires très limitées, préférant se consacrer à ses *estancias*. Il ne participe pas à la guerre contre le Brésil (1825-1828).

En 1826, le président Bernardino Rivadavia propose une constitution unitaire que rejettent les différentes provinces.

En 1827, Vicente López y Planes, président par intérim, nomme Rosas commandant général des milices existant dans la campagne de Buenos Aires. Manuel Dorrego est élu gouverneur.

En décembre 1828, la loge unitaire[2], dirigée par Juan Lavalle, se révolte contre Dorrego. Celui-ci est emprisonné puis fusillé avec d'autres officiers. Les provinces, sous l'impulsion des *caudillos* qui les dirigent (notamment Facundo Quiroga ou encore Estanislao López), se soulèvent alors contre Buenos Aires.

Le 25 avril 1829, Rosas s'allie à Quiroga et leurs troupes défont celles de Juan Lavalle à Puente de Márquez.

Le 6 décembre 1829 : Rosas est nommé gouverneur de Buenos Aires. Afin de rétablir l'ordre et mettre fin à l'anarchie ambiante, on lui octroie des « facultés extraordinaires » et il prend même le titre de « Restaurateur des Lois ». Rosas est considéré comme fédéral (sans doute à cause de sa répulsion envers les unitaires) mais cela peut sembler

[2] L'unitarisme, dérivé du centralisme de l'époque de l'indépendance et du modèle d'État centralisé mis en œuvre par Napoléon Bonaparte en France, considérait que la *nation* préexistait aux *provinces*, et que celles-ci n'étaient que de simples subdivisions internes dotées d'une autonomie limitée. Le groupe des unitaires se composait en majorité des élites de Buenos Aires et des capitales provinciales (membres des couches sociales supérieures, intellectuels, etc). En Argentine, les unitaires s'opposaient aux fédéraux, qui visaient à instaurer une forme d'organisation nationale basée sur l'association volontaire des provinces, lesquelles consentaient à déléguer à un pouvoir central quelques-unes des compétences politiques, mais tout en conservant leur autonomie.

discutable dans la mesure où il va concentrer le pouvoir à Buenos Aires et faire essentiellement fructifier la province de Buenos Aires pendant sa gouvernance. Il bénéficiait du soutien des *gauchos*, des populations rurales et urbaines modestes, des bourgeois et des conservateurs. Les libéraux et les unitaires étaient ses principaux opposants.

Le Pacte Fédéral de **1831** garantit l'union des quatre provinces du littoral (Chaco, Formosa, Santa Fe, Misiones, Corrientes et Entre Ríos) et ouvre la voie à la mise en place de la Confédération Argentine.

Suite à l'emprisonnement du Général Paz **le 10 mai 1831**, Facundo Quiroga récupère quatre provinces qui étaient sous la domination unitaire. La Confédération Argentine, qui rassemble quatorze provinces autonomes, se met alors en place.

Le 6 décembre 1832, Rosas est réélu gouverneur de Buenos Aires mais on refuse de lui octroyer à nouveau les facultés extraordinaires. Il refuse la charge et préfère retourner sur ses terres. Juan Ramón Balcarce devient gouverneur.

Même éloigné du pouvoir, Rosas continue à jouer un rôle dans la vie politique argentine. **En 1833**, il participe à la « Campagne du désert » en tant que commandant de campagne. Il est chargé d'évaluer la possibilité de peupler les zones vides ou d'y construire des fortins afin de dissuader les indiens de s'y installer, mais aussi d'assurer la délimitation de la frontière entre les *estancias* et le « désert » négociée sous le gouvernement de Martín Rodríguez. La Campagne du Désert se termine en mars 1834. Il faut souligner que Rosas a souvent préféré les négociations avec les *caciques* aux affrontements armés.

Entre 1834 et 1835, Viamonte puis Manuel Vicente Maza occupent la charge de gourverneur. Les divisions entre fédéraux affaiblissent les hommes au pouvoir. Les partisans de Rosas les plus radicaux, encouragés par son épouse Encarnación Ezcurra, créent une milice populaire, la « Sociedad Popular Restauradora », autrement appelée *Mazorca* à cause de l'emblème (un épi de maïs) figurant sur leurs boucliers.

L'assassinat de Facundo Quiroga par les frères Reynafé et Santos Pérez le **16 février 1835** provoque un climat de peur dans les différentes provinces car c'était un *caudillo* puissant et respecté.

Le 28 mars 1835, Rosas est plébiscité (9713 voix en sa faveur, 7 contre lui). Il n'obtient pas de « facultés extraordinaires » comme lors de son premier mandat de gouverneur

mais « la somme du pouvoir politique » (c'est-à-dire les trois pouvoirs : exécutif, législatif et judiciaire). Son deuxième gouvernement commence et il durera jusqu'en 1852, soit presque vingt ans. Pendant cette période, le port de l'insigne rouge vif symbolisant l'allégeance à Rosas est obligatoire, la presse est contrôlée et les opposants, considérés forcément comme unitaires, sont pourchassés par la *Mazorca*. Beaucoup s'exilent au Chili (comme Domingo Faustino Sarmiento) et surtout en Uruguay (comme les écrivains José Mármol ou encore Esteban Echeverría).

Une Loi des Douanes est promulguée la même année : l'objectif est de favoriser les matières premières et produits locaux et d'éviter l'importation de produits étrangers.

En 1838, la France, soutenue par l'Uruguay et la province de Corrientes, déclare la guerre à Rosas. Contrairement à l'Angleterre, la France ne bénéficiait pas d'un accord commercial avec l'Argentine. Un blocus se met en place ; il durera deux ans.
L'accord Mackau-Arana, en octobre 1840, met fin au blocus et un accord commercial est signé avec la France.

En juin 1839, le colonel Ramón Maza est suspecté de comploter contre Rosas et de vouloir l'assassiner. Il est fait prisonnier. Son père, Manuel Vicente Maza, fidèle lieutenant de Rosas, écrit à ce dernier pour demander sa clémence. La *Mazorca* l'assassine le 27 juin 1839. Son fils est fusillé le lendemain.

En 1843, Rosas limite la navigation sur les fleuves Paraná et Uruguay et bloque le port de Montevideo. Il aide Oribe à envahir l'Uruguay et à assiéger sa capitale. Ces positions ont un impact sur les intérêts économiques et financiers étrangers. Par conséquent, la flotte anglo-française bloque en retour le port de Buenos Aires en 1845. Malgré la résistance des troupes de Lucio Norberto Mansilla lors de la bataille de la Vuelta de Obligado, la flotte étrangère avance jusqu'au fleuve Paraná. Les Anglais mettent fin au blocus en 1847 et les Français un an plus tard. La résistance de Rosas pendant cette période suscite l'admiration du général San Martín qui, à sa mort, lui lèguera son sabre[3].

[3] « Le sabre qui m'a accompagné pendant toute la guerre d'indépendance de l'Amérique du Sud sera remis au général Juan Manuel de Rosas, comme preuve de la satisfaction que j'ai eu, en tant qu'Argentin, de voir la fermeté avec laquelle il a défendu l'honneur de la République contre les prétentions injustes des étrangers qui essayaient de l'humilier ». Cité par Felipe PIGNA, « Juan Manuel de Rosas », *El historiador*. Lien : http://www.elhistoriador.com.ar/biografias/r/rosas.php
Nous avons traduit : « El sable que me ha acompañado en toda la guerra de la independencia de la América del Sur le será entregado al general Juan Manuel de Rosas, como prueba de la satisfacción que, como argentino, he tenido al ver la firmeza con que ha sostenido el honor de la República contra las injustas pretensiones de los extranjeros que trataban de humillarla ».

Rosas prend l'habitude de renoncer tous les ans à sa reconduction comme chef des relations extérieures de la Confédération, ce que l'Assemblée legislative refuse systématiquement. Mais, en **1851**, le gouverneur d'Entre Ríos, Justo José de Urquiza, accepte la démission de Rosas et propose d'assumer cette charge. Cette prise de position est considérée comme un putsch (« *pronunciamiento* »). Les revendications d'Urquiza sont économiques : le gouverneur d'Entre-Ríos veut obtenir la libre navigation sur les fleuves afin de favoriser le commerce avec l'extérieur sans passer par Buenos Aires. Il s'allie avec le Brésil et l'Uruguay pour affronter le gouvernement de Buenos Aires.

Le 03 février 1852 : Rosas est vaincu à Caseros. Il démissionne et se rend chez le consul anglais, Gore. Il embarque le soir même à bord du *Centaur* puis d'un navire de guerre, le *Conflict*, en direction de l'Angleterre.

Le 31 mai 1852, Urquiza nomme Vicente López y Planes gouverneur provisoire de Buenos Aires. Celui-ci décide de confisquer les biens de Rosas, ce que désapprouve Urquiza.

Le 23 juin 1852, Urquiza dissout l'Assemblée et se nomme lui-même gouverneur. Il ordonne la restitution de ses biens à Rosas.

Le 11 septembre 1852, pendant un déplacement d'Urquiza à Santa Fe, une révolution éclate et décide de l'expulser de Buenos Aires. Les biens de Rosas sont à nouveau confisqués.

En 1853 , lors d'un congrès à Santa Fe, une Constitution Nationale élaborée à partir des bases proposées par Alberdi est votée. Elle laisse à chaque province une large autonomie.

Le 18 octobre 1857, un procès contre Juan Manuel de Rosas, toujours exilé en Angleterre, s'ouvre à Buenos Aires. Rosas est condamné à mort et doit verser des dommages et intérêts. Rosas se défend par voie de presse. Urquiza organise une collecte auprès des anciens amis de Rosas.

En 1864, très appauvri, Rosas accepte l'argent proposé par Urquiza. Il vit seul dans une petite ferme qu'il loue aux environs de Southampton. Sa fille Manuelita s'est installée à Londres avec son mari, Máximo Terrero.

Rosas meurt à quatre-vingt-quatre ans, **le 14 mars 1877**, en terre anglaise. Le gouvernement de la province de Buenos Aires interdit tout hommage en sa mémoire, y

compris religieux. En revanche, des personnalités gouvernementales organisent une contre-manifestation religieuse dédiée à la mémoire des victimes de la tyrannie rosiste.

En 1989, sous la présidence de Carlos Saúl Menem, ses restes sont rapatriés et enterrés au cimetière de la Recoleta.

Sources :

BERTONI Lilia Ana, ROMERO Luis Alberto, MONTES Graciela, « Los tiempos de Rosas », in *Una historia argentina*, Buenos Aires, Ediciones Colihue, ISBN 987-503-037-6. (Supplément vendu avec le journal *Página /12* en 1998).

QUATTROCCHI-WOISSON Diana, *Un nationalisme de déracinés. L'Argentine, pays malade de sa mémoire*, Paris, Édition du CNRS, 1992.

http://www.elhistoriador.com.ar/biografias/r/rosas.php

http://www.lagazeta.com.ar/confederacion.htm

JOSÉ MARÍA PAZ

(1791-1854)

Ce fils de créoles naît à Córdoba le **9 septembre 1791**. Son père, José Paz, est administrateur au service postal et sa mère, Tiburcia Haedo, est une patriote. Elle est, en effet, considérée comme une « patricienne argentine » pour avoir aidé à financer l'Armée du Nord, après la Révolution de Mai 1810.

À l'âge de vingt ans, José María Paz interrompt ses études à l'université de Córdoba pour intégrer l'Armée du Nord — commandée par Juan José Viamonte et Manuel Belgrano — qui lutte contre les troupes royalistes espagnoles.

Lors de la bataille de Venta y Media le **20 octobre 1815**, les troupes révolutionnaires perdent contre les troupes royalistes. Grièvement blessé, Paz perd l'usage de son bras droit ; ce qui lui vaudra ensuite d'être surnommé « le manchot Paz ».

Pendant les guerres qui ont suivi la déclaration d'indépendance de l'Argentine en 1816, sous le commandement de Juan Bautista Bustos, Paz lutte contre les troupes fédérales d'Estanislao López.

Dix ans plus tard, ses victoires pendant la guerre contre le Brésil (1825-1828) lui permettent d'accéder au poste de Chef de l'Etat Major, ce qui fait de lui le premier commandant général de carrière en Argentine. Une fois la paix signée avec le Brésil, Paz rejoint Buenos Aires et le général Juan Lavalle le nomme ministre de la Guerre. Il prend le parti des unitaires et se consacre alors à la constitution d'une armée destinée à lutter contre les *caudillos* de l'intérieur (fédéraux).

Les 22 avril 1829 : les troupes du général Paz vainquent celles de Bustos pendant la bataille de San Roque.

Les 22 et 23 juin 1829, lors de la bataille de La Tablada, les troupes de Paz défont celles du caudillo de La Rioja, Facundo Quiroga.

Le 25 février 1830, lors de la bataille d'Oncativo, Facundo Quiroga et ses soldats perdent le combat contre les troupes de Paz.

Paz parvient ensuite à rallier à sa cause les gouvernements provinciaux autrefois ennemis et constitue avec eux la Ligue Unitaire autrement appelée Ligue de l'Intérieur. Les gouvernements des provinces du Littoral créent aussi une alliance et signent un Pacte Fédéral.

Le 10 mai 1831, parti reconnaître un terrain où affronter Estanislao López, Paz est surpris par une troupe fédérale. Son cheval est neutralisé par une *boleadora* et Paz est conduit à Estanislao López, qui l'emprisonne pendant quatre ans dans les locaux de la douane, à Santa Fe. Juan Manuel de Rosas demande à López d'en finir avec Paz, ce que López refuse. C'est pendant cette première détention que Paz commence à rédiger ses mémoires. Sa nièce, Margarita Weild, vient lui rendre visite pendant sa détention.

Le 31 mai 1835, il épouse Margarita Weild. Celle-ci partage alors sa cellule. Peu après, Paz est transféré à Luján où il reste emprisonné quatre années supplémentaires.

En 1839, on lui accorde la liberté surveillée à Buenos Aires à condition qu'il se maintienne à l'écart de toute opposition à Juan Manuel de Rosas.

Après la défaite de « Los libres del Sur » (opposés à Rosas) et les représailles qui ont suivi, Paz craint pour sa famille et décide de fuir à Montevideo **le 3 avril 1840**.
Rosas lui propose une mission diplomatique à l'étranger afin de le tenir éloigné des champs de bataille, mais Paz refuse l'offre. Il préfère prendre le commandement de l'armée de la province de Corrientes.

Le 28 novembre 1841, avec ses jeunes soldats peu expérimentés, Paz vainc les troupes d'Entre Ríos, menées par le fédéral Pascual Echagüe, lors de la bataille de Caaguazú. Cette dernière victoire de Paz est considérée comme la plus brillante. Elle vaut à Paz sa nommination comme gouverneur de la province d'Entre Ríos le 12 mars 1842. Mais il est contraint de démissionner le 3 avril de la même année et repart en exil à Montevideo avec sa famille.

Jusqu'en 1844, Paz se bat à Montevideo contre Manuel Oribe, allié de Rosas, pendant ce qu'on a appelé la « Guerra Grande » ou guerre civile uruguayenne (les « Blancos »

dont faisait partie Oribe, étaient alliés aux fédéraux argentins et à Rosas ; tandis que les « Colorados » étaient alliés aux unitaires dont faisait partie Paz).
Paz revient ensuite à Corrientes où le nouveau gouverneur le nomme Directeur de la Guerre contre Rosas.

En 1845, Justo José de Urquiza envahit Corrientes et Paz ne réussit pas à réitérer l'exploit de Caaguazú. Il est contraint de s'exiler au Paraguay puis au Brésil où il s'établit comme fermier. Son épouse meurt en couche le 5 juin 1848 en donnant naissance à son neuvième enfant. Paz, très pauvre, élève ses enfants et occupe son temps libre à la poursuite de la rédaction de ses mémoires.

Après sa victoire contre Rosas en **février 1852**, Justo José de Urquiza nomme Paz brigadier général de la Confédération Argentine.

En décembre 1852, le fédéraliste Hilario Lagos assiège Buenos Aires. Paz est alors nommé ministre de la Guerre. À ce titre, il organisa avec succès la résistance portègne et fait échouer le siège, ce qui aura pour conséquence la séparation de Buenos Aires d'avec le reste du pays pendant près d'une décennie.

Malgré son désaccord avec le Congrès constituant de la province de Buenos Aires, il en est élu membre, mais des problèmes de santé l'empêchent d'assister avec assiduité aux délibérations. **Le 11 avril 1854**, jour de l'approbation et de la signature de la Constitution provinciale, il est présent et exprime, contre Bartolomé Mitre, son désaccord avec le document qui proclame Buenos Aires « État indépendant ». C'est son dernier acte politique.

Il meurt le **22 octobre 1854** et est inhumé le lendemain, avec les honneurs de la patrie, au cimetière de la Recoleta. Sous la présidence de Domingo Faustino Sarmiento (1868-1874), ses restes ainsi que ceux de son épouse sont transférés dans la cathédrale de Córdoba.

Ses *Mémoires* sont publiées pour la première fois en **1855**.

Sources :

« Biografía del General Paz », Liceo Militar « General Paz » :
http://www.liceopaz.edu.ar/institucional/biografia-del-gral-paz.html

PAZ José María, *Memorias póstumas*, Buenos Aires, Emecé Editores, 2000.

l'université nantes angers le mans
PÔLE DE RECHERCHE ET D'ENSEIGNEMENT SUPÉRIEUR

université angers

Thèse de Doctorat

Marina LETOURNEUR

L'histoire dans l'œuvre d'Andrés Rivera : écriture, réécriture et manipulation

History in Andrés Rivera's work : writing, rewriting and manipulation

Résumé

Le refus de l'écrivain argentin Andrés Rivera (1928) de considérer certains de ses romans comme historiques est le point de départ de notre réflexion. Nous abordons dans ce travail les relations entre histoire et fiction, les évolutions de l'historiographie ainsi que celles du roman historique.
La prolifération de romans historiques en Amérique latine dans les années 80 et 90 et les évolutions dans le style et les thèmes de ces romans ont amené de nombreux critiques à se pencher sur le phénomène et à étudier ce qui caractérisaient ce qu'ils ont appelé le « nouveau roman historique », « le roman historique contemporain » ou encore « le roman historique postmoderne ».
Nous avons constitué notre corpus de romans ou courts romans de Rivera en nous appuyant sur la définition de Seymour Menton selon laquelle un roman est historique si son action se déroule de manière prédominante dans un passé non vécu par l'auteur. Nous avons donc choisi les fictions dont la diégèse se situe entre le XIX^{e} siècle et le début du XX^{e} siècle, ce qui correspond à certaines périodes clés de l'histoire argentine : la Révolution de Mai (*La revolución es un sueño eterno*), les guerres civiles et l'époque de Rosas (*En esta dulce tierra, El farmer* et *Ese manco Paz*), l'essor de la bourgeoisie rurale dans les années 80 du XIX^{e} siècle (*El amigo de Baudelaire* et *La sierva*), les années 20 du XX^{e} siècle (*El profundo Sur* et *Hay que matar*).
Nous proposons d'analyser, dans ce corpus, la lecture de l'histoire argentine que propose Rivera, la conception de l'histoire qui s'en dégage et la réécriture de l'histoire qu'il propose à partir de la fiction.

Mots clés
Littérature argentine, roman historique, histoire et mémoire, pouvoir, violence

Abstract

Argentinean writer Andrés Rivera's refusal to consider some of his novels as being historical is the starting point of our reflection. In this work we approach the relations between history and fiction, the evolutions of historiography as well as those of the historical novel.
The proliferation of historical novels in Latin America in the 1980's and the 1990's in particular, and the evolutions in the style and the themes of these novels have brought many critics to look into the phenomenon and to study the characteristics of what they have called the « new historical novel », « the contemporary historical novel » or more « the post-modern historical novel ».
The formation of our corpus of novels or short stories by Rivera is based on Seymour Menton's definition ; a novel is historical if the action takes place in a past that the author did not live. Thus, we chose the fictions in which the diegesis takes place between the 19th century and the beginning of the 20th century, which matches key periods of the Argentinean history : the May Revolution (« La revolución es un sueño eterno »), the civil wars and the period of Rosas (« En esta dulce tierra », « El farmer » and « Ese manco Paz »), the rise of the rural middle classes in the 1880's (« El amigo de Baudelaire » and « La sierva »), the 1920's (« El profundo Sur » and « Hay que matar »).
Through this corpus, we intend to analyze the reading of the Argentinean history offered by Rivera, the notion of history drawn from it and the rewriting of history based on fiction he proposes

Key Words
Argentinean literature, historical novel, history and memory, power, violence